Bettina von Arnims Verhältnis zur Kunst

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität

zu Frankfurt a. M.

vorgelegt von

Elfriede Bansa

aus Metz.

1938.

Dissertationsverlag Karl J. Triltsch, Würzburg

1. Gutachter: Prof. Dr. Franz Schultz

2. Gutachter: Prof. Dr. ~~Albert Erich~~ Hennig Brinckmann

Tag der mündlichen Prüfung:
14. Dezember 1938.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: 1

Naturverbundenheit als tragender Grund von Bettinas Dasein.
Das Verhältnis des Menschen zur Natur ein gegenseitiges.
Natur als Führerin zum Verständnis der Kunst.
Durchdringung von Natur und Geist.

Erster Teil: 7

Der Genius.
Künstlerische Anlagen.

Zweiter Teil: 13

1. Goethe.
   Bettinas Begabung des Verstehens und Empfangens.
   Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.
   Goethes Werke ein organischer Kosmos gleich dem der Natur.
   Der Begriff des Schönen.
   Der Begriff des reinen Stils..
   Das musikalische Element in Goethes Dichtungen.
   Subjektive Einstellung zu Goethes Frauengestalten.
   Bettinas Goethedenkmal.
2. Beethoven 24
   Versuch einer Vermittlung zwischen Beethoven und Goethe.
   Elektrizität von Beethovens Musik.

Dritter Teil:

1. Musik 30
   Überragende Bedeutung der Musik vor den andern Künsten.
   Läuternde Wirkung der Musik.
   Musikalischer Grundton der Natur.
2. Dichtung 39
   Rhythmus und Reim.
   Hölderlin.
   Dichtung: Vermählung von Geist und Sprache.
   Heinrich Heine.

3. Bildende Kunst 47
Maßstab des Kunstwerkes: der Grad der Begeisterung, den es erweckt.
Selbstbildnis von Dürer; „Jo“ von Correggio; „Lukretia“ von Lucas Cranach; Mutter Gottes des Lucas von Leiden.
Zeitgenössische Kunst.
Licht- und Farbwirkung.
Nazarenische Schule.
4. Architektur 55

Vierter Teil.

Das Wesen der Kunst 58
Kunst ein Weg zur Erlösung von der Welt.
Hieroglyphischer Charakter der Kunst.
Künstlerische Produktion, ein pati deum.
Keine Kritik, sondern Einfühlung ins Kunstwerk.
Wechselseitige Erhellung von Kunst und Natur. Schönheit.

Schluß 65

„Kunstwerke sind von einer unendlichen Einsamkeit und mit nichts so wenig erreichbar als mit Kritik. Nur Liebe kann sie erfassen und halten und kann gerecht sein gegen sie. — Geben Sie jedesmal s i c h und Ihrem Gefühl recht."

Rainer Maria Rilke, Briefe an einen jungen Dichter. Inselbücherei, S. 18 f.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546424_0051

Einleitung.

Bettina erzählte Ende April 1808 in zwei Briefen an Achim von Arnim[1]) das Märchen vom „Königssohn", das ungefähr folgenden Inhalt hat: Eine Königin ging mit dem Segen sieben Jahre, bis sie den Königssohn gebar, der gleichsam die Kräfte eines siebenjährigen Knaben zu haben schien, denn als er kaum frei war, jagte er einer Bärin nach, hing sich an ihr Fell und verschwand mit ihr im Walde. Dort lebte er mit Bären, Löwen, Wölfen, Tigern und Vögeln lange Jahre, bis er zurückkehrte in das Königreich als Jüngling mit einem schönen Antlitz, das aufrecht zum Himmel blickte. Doch er war unmächtig der Sprache. Das Märchen schließt mit den Worten: „Und er ward ein König über Tiere und Menschen im Geist[2]), sonder Sprache".

Dies Märchen ist in mancher Hinsicht symbolisch für Bettinas eigene Entwicklung. Mit acht Jahren verlor sie ihre Mutter, Maximiliane Brentano geb. La Roche (Tochter von Sophie La Roche, Dichterin u. a. des Briefromans „Geschichte des Fräulein von Sternheim" 1771, der seinerzeit epochemachend wirkte). Der Vater, der Kaufmann Peter Anton Brentano, aus italienischem Geschlecht, starb vier Jahre darauf. Bettina wurde nach dem Tode der Mutter bis zu ihrem 13. Jahre im Kloster Fritzlar an der Eder erzogen. Dann lebte sie bis zu ihrer Verheiratung mit Achim v. Arnim abwechselnd bei der Großmutter La Roche oder den verheirateten Geschwistern in Offenbach, Frankfurt, Marburg, München, Wien, oder auf den Landsitzen der Geschwister[3]).

---

1) Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Hsg. von Reinold Steig und Hermann Grimm. II. Bd.: A. v. A. und Bettina Brentano. Stuttgart und Berlin 1913. Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. S. 138—142.

2) Hier, wie immer bei Bettina, steht Geist nicht als „Widersacher der Seele" im Klages'schen Sinne, als Bewußtsein, logozentrisch, sondern er vereinigt vielmehr biozentrisch die Fülle der Bedeutungen von Gemüt, Seele, Instinkt, Gefühl, Unbewußtsein, Genius in sich.

3) Die biographischen Angaben entnehme ich im wesentlichen der Einleitung Waldemar Oehlkes zu seiner Ausgabe von Bettina von Arnims sämtlichen Werken. Ich zitiere Bettina, wenn nicht anders angegeben, nach dieser siebenbändigen Ausgabe unter der Abkürzung Oe.

Natur-verbundenheit als tragender Grund ihres Seins.

So hatte sie wie der Königssohn kein gesichertes Zuhause, wie diesem wurde ihre eigentliche Heimat die Natur, und wie er gab sie sich ihr hin in grenzenlosem Zutrauen. Ihr fühlte sie sich geschwisterlich verwandt, und ihre Naturliebe trug ein wenig von der Innigkeit eines Franziskus an sich. Diese Verbundenheit mit der Natur ist der tragende Grund ihres Seins. Rilke sagt einmal von Bettina[4]): „Überall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur; dort erkannte sie sich und löste sich beinah schmerzhaft heraus ..."

Unerschöpflich ist Bettina in ihren Briefen bemüht, ihrer leidenschaftlichen Hingabe an die Natur Ausdruck zu verleihen. Als ein Beispiel unter unzähligen stehe hier die Stelle eines Briefes an Karoline von Günderode, in der sie ein Erlebnis aus der Klosterzeit schildert[5]): „Ich dachte an einem Sonntagmorgen, als wir den Weg von Bürgel aus der Kirche zurückkamen, heut' wollt' ich am Nachmittag mir einen recht einsamen Platz suchen und wollt' da mit ihr sprechen ganz laut, wie man mit den Menschen spricht, und es war mir ganz schauerlich, als ich aus einem großen Garten, wo wir zusammen mit andern waren, herausschlich und längs der Chaussee am Wald ging, dann den Bach verfolgte, der mir entgegengerauscht kam, und so kam ich an eine Stelle, wo Felssteine liegen, und der Bach teilt sich und muß Umwege machen und schäumt und braust, da blieb ich eine Weil' stehen, das Brausen war mir grad' so ein Seufzen, das lautete mir, als wär's von einem Kind, da redete ich auch zu ihr wie zu einem Kind. ‚Du! — Liebchen — was fehlt Dir?' — und als ich's ausgesagt hatte, da befiel mich ein Schauer, und ich war beschämt, wie wenn ich einen angeredet hätte, der weit über mir stehe, und da legt' ich mich plötzlich nieder und versteckte mein Gesicht ins Gras, und im Anfang war ich ganz betäubt, daß ich gar nicht wußte, warum ich dahergekommen war, aber nach und nach besann ich mich, und nun, wo ich an der Erde lag mit verborgenem Gesicht, da war ich einmal zärtlich. Ach! Ich sag' Dir — tausend

---

4) Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Inselverlag. S. 240. Gesammelte Werke Bd. V.

5) Oe. II, 326 ff.

süße Dinge drängten sich aus meinem Seelenmund, ein Begehren, sie zu lieben, ich weiß nicht, wie's nachher gewesen ist, ich konnt' ungern vom Platz aufstehen, aber da ward mir so heiß auf dem Kopf, und wie ich ihn aufhob, schien die Sonne so kräftig, und nichts war mehr düster und traurig, alles lebendig, ich war in der Seele, als hab' ich ein neu' Leben empfangen, und die Wellen im Bach, die über die Steine sich teilten, schienen mir voller zu rieseln und lauter, und ich mußte alles so tief ansehen, und da lernt' ich gleich ihre Formen fassen, ich sah sie viel kräftiger an, und ich hatte unter zwei Tannen gelegen, die ihre Äste noch bis am Erdboden hängen hatten, und guckte die feinen Nadeln an, wie sie so gleichmäßig gereiht waren, und wie sie die klebrigen Knospen so schützend in ihrer Mitte tragen. Da dacht' ich, ist doch kein Gedanke so kräftig und so wahr wie dieser Baum ..." Diese inbrünstige Liebe zur Natur, die auch die kleinste klebrige Knospe mit umfassen möchte, erinnert an den Beginn des Werther[6]), da er im hohen Grase am fallenden Bach liegt und „tausend mannigfaltige Gräschen ihm merkwürdig werden", und er in allem „das Wehen des Alliebenden" fühlt.

Mit ihren geschärften Sinnen nahm Bettina die ganze Natur in sich auf, nichts war ihr unwesentlich, „Alles ist Mitteilung in der Natur, alles hat Flammenzungen, selbst der kalte Quell, in dem Du Dein Antlitz badest!"[7]).

Das Verhältnis des Menschen zur Natur ein gegenseitiges.

In dem Worte Mitteilung ist ausgesprochen, daß das Verhältnis zur Natur kein einseitiges ist: die Mitteilung muß von dem Menschen vernommen werden, er muß ihr entsprechen, ja, die Natur braucht den Menschen, um lebendig zu werden, ohne ihn ist sie ein Nichts. Clemens sagt es im „Frühlingskranz"[8]): „Der wilde Wald rauscht und grünt und ist lieblich oder mächtig, wenn ihn ein empfindend Gemüt begreift, aber ist nichts ohne dieses." Auch

6) 1. Buch, 10. Mai.
7) Oe. I, 330.
8) Oe. I, 146.

Bettina glaubte, „daß im Begreifen das Erschaffne liege"[9]). Immer wieder sprach sie davon, daß sie manchmal in der Natur eine unbegreifliche Traurigkeit überfiele, die sie sich nicht anders erklären konnte, als daß die unerlöste Natur sich danach sehne, von den Menschen verstanden zu werden. Im Denken des Menschen wird sie allererst beseelt, in seinem Geiste wird sie unsterblich. Zu magischer Einheit sind Mensch und Natur verbunden. „‚O wehre meinem Flüstern nicht', sagt wieder die Linde und scmeichelt — und meint, ‚was ist denn Musik der Sterne dagegen? — Wolle mich denken, du schaffest meinen Geist durch dein Begreifen meiner Natur, daß der wieder sich um dich winde, wie jetzt der deinige sich um mich windet, er soll dich berühren und immer, bis deine Seele leicht und kühn sich aufschwingen lernt zu eigner Freude, in einem Zug lieblich sprechender Töne!' Was sagst du, Linde? — Ist mein Begreifen deines Geistes spielende Seele? — Linde sagt: ‚Meine Seele rieselt mit Schauern zu dir hinüber, weil du sie denken magst. Denken beseelt, alle Wesen färben sich im Gedankenlicht. Was ist der Abendschein deinen Gedanken, daß sie weit über Feld mit ihm fliegen, und weil du ihn fühlst. Und wäre Denken nicht, so würde kein Wesen mehr beseelt sein, und die Schöpfung würde stumm in sich versinken. Denken beseelt, und alles Wesen erklingt in eigner spielender Farbe in seinem Licht, wodurch alles lebt und sich unsterblich glaubt, und doch hängen sie nur vom Geiste ab, der das Denken ist. Wir glauben uns selbst zu erkennen als lebend, und die geheime Freude des Werdens in uns ist doch, weil wir erklingen im Geist, der uns denkt!' — Sag' ich wieder: So denke mich, Linde, denn schöner möcht' ich nicht im Gedanken reifen als in dem grünen Schimmer deiner Blätter, den der Abendschein küßt, und möcht' nicht edler meinen Geist hinaufgetragen wissen als im Duft deiner Blüten"[10]). Daß die Natur den Menschen braucht, um in seinem Geist, in seinem verstehenden Empfinden beseelt, erlöst zu werden, diesen Gedanken hatte Bettina mit der Romantik gemeinsam. So schrieb der Maler Ph. O. Runge am 7. Nov. 1802[11]):

9) Oe. I, 331.
10) Oe. I, 58 f.
11) Ph. O. Runge, Hinterlassene Schriften. Hrsg. v. D. Runge. Verlag v. Frdr. Perthes, Hamburg 1840. I. Teil S. 16.

„Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen, in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen. Denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so drängt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache."

Und Schelling sagte[12]): „Im Menschen allein als im Mittelpunkt geht die Seele auf, ohne welche die Welt wie die Natur ohne die Sonne wäre." Wenn der Mensch dem Verlangen der Natur entgegenkommt und ihr in seiner Seele einen Spiegel gibt, in dem sie sich wiederfinden kann, dann dankt sie ihm mit einer Fülle von Offenbarungen.

Natur als Führerin zum Verständnis der Kunst.

Durch liebevolle Versenkung in die Natur wurden Bettina allererst die Sinne bereitet zum Verständnis der Kunst. „Die Natur ist die größere, die edlere Bildnerin"[13]). Sie zaubert dem Menschen eine alles umfassende Farbenharmonie vor Augen: „daß die Abendsonne ihre Glorie über euch spielen läßt, und der Wolkenhimmel eine heilige Farbenharmonie euch lehrt, in die alles einstimmt: die fernen Höhen, die grüne Saat, der silberne Fluß, der schwarze Wald, der Nebelduft, das gibt euch, ihr Augen, die Mutter Natur zu trinken ..."[14]). Sie läßt das Heranbrausen des Windes, das Wogen der Wellen, das Lispeln der Blätter, das Zirpen der Vögel harmonisch zusammenklingen und macht das Ohr empfänglich für Musik: „... die allebendige Natur, wo auch ein einzig Bienchen schon ihren schönsten harmonischen Einklang wecken kann, und sie läßt sich rühren und umstimmen in ihrem geistigen Vermögen bald durch einen Vogel, durch ein murmelnd Wässerchen, durch den daherschwirrenden Morgenwind, durch die blökende Herde, und so gehts durch alle Tonleitern ihrer Musik bis zum brausenden Meeres-

---

12) Friedr. Wilh. Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur 1807. Sämtl. Werke. Cotta'scher Verlag, 1860, Stuttgart und Augsburg, S. 311.

13) Oe. I, 124.

14. Oe. IV, 55.

sturm, den sie in ihrem sanften Schoß wiegt, alles, was mit ihr anklingt, das wird auch von ihr vernommen, denn sie gibt ja deutlich Antwort! — Und! — horcht ihr! — Es ist lauter tröstlicher allbelebender Balsam, ihre Sprache!"[15]). Bettina war eifrigste Schülerin der Natur. Das Hinhören auf das Steigen der Säfte in den Bäumen, auf das Treiben der Keime, auf das Brechen der Knospen, war ihr kein unterhaltendes Spiel, sondern eine ernste Aufgabe, darin den göttlichen Geist zu vernehmen.

Durchdringung von Natur und Geist.

Jeder Grashalm, jeder Blumenduft, jede Regung in der Natur bedeutet ihr eine Hieroglyphe des göttlichen Geistes, wie sie für Wackenroder abgebrochene Orakelsprüche sind aus dem Munde der Gottheit[16]). Auf den Gedanken der Hieroglyphik treffen wir in der Romantik immer wieder. So sagt Schelling in seinem System des transzendentalen Idealismus: „Was wir Natur nennen ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen"[17]). Diese Odyssee des Geistes suchte Bettina zu enträtseln, und in immer neuen Gleichnissen brachte sie die Übereinstimmung von Natur und Geist, den „zwei Genien ihres Lebens"[18]) zum Ausdruck. Die Natur ist dem Geist Freundin und Geliebte[19]), aus ihrer beider Berührung entsteht eine höher gereifte Natur[20]). Solche Offenbarungen wurden ihr in ihrer innigen Hingabe an die Natur eingegeben. Im ständigen freien Umgang mit ihr lernte sie den Geist erkennen und ihre eigenen Geisteskräfte spielen zu lassen. Und wir müssen dabei an den Schluß des Märchens vom Königssohn denken, da er, nachdem er lange Jahre im Walde verbracht hat, zurückkehrt und es von ihm heißt, er herrschte im Geist, sonder Sprache.

---

15) Oe. VI, 108.
16) Wilh. Hch. Wackenroder, Werke u. Briefe. 1. Bd. Herausg. v. Frd. v. d. Leyen. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1910. S. 69.
17) F. W. J. von Schelling, Sämtliche Werke. Cotta'scher Verlag, 1858. Erste Abteilung, 3. Bd. S. 628.
18) Oe. II, 596.
19) Oe. II, 446.
20) Oe. II, 325.

Erster Teil.

Wie der Königssohn Aufsehen erregte, als er unter die Menschen trat, so wurde auch Bettina bestaunt, als käme sie aus einer fernen Welt, und ihre Sprache war nicht die der Andern. Sie verachtete alle Konvention und setzte sich kühn über jede herkömmliche Meinung hinweg. So wirkte sie auf ihre Mitmenschen wie ein seltsamer Naturgeist; zahlreiche Urteile über sie von Zeitgenossen beweisen dies, von denen nur zwei zu Worte kommen sollen. Wilhelm von Humboldt schreibt im November 1808 an seine Frau: „Eine junge Brentano, Bettina, 23 Jahre alt, Carl La Roches Nièce, hat mich hier in das größte Erstaunen versetzt. Solche Lebhaftigkeit, solche Gedanken- und Kopfsprünge — denn sie sitzt bald auf der Erde, bald auf dem Ofen — soviel Geist und soviel Narrheit ist unerhört. Das nach sechs Jahren Italien zu sehen, ist mehr als einzig. Sie hat mir den Tod der Günderode erzählt. Man ist wie in einer andern Welt"[1]). Und in einem Brief von Görres an Arnim 1830 heißt es: „Seltsam ist es freilich, daß ich der Bettina in so vielen Jahren nie begegnet ... es war inzwischen frühe genug, um das schöne, große, unverfälschte Naturell in ihr zu erkennen und die große Wahrheit in ihrem Innersten. Das ist freilich mit allerlei kuriosen Circumflexen umwachsen, sie hat doch das alles so künstlich zusammengeflochten, und in allerlei Arabesken eingebogen, daß man es als ihren Garten betrachten muß, in dem sie als Gärtnerin wohnt, und die absonderliche Plantage hütet: der Irrgarten ist so gut komponiert, und so künstlich ineinander geschlungen wie ihre Zeichnung zum Oktoberfeste ..."[2]) Das Gleichnis vom Irrgarten ist gut gewählt, es blühten die vielfältigsten phantastischsten Pflanzen darin, die alle durcheinander wucherten, sodaß sie oft selbst

1) Goethe-Kalender, 1937, S. 142.
2) Franz Schultz, Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik. Berlin 1902. (Palaestra XII.) S. 240.

sich nicht mehr darin zurecht fand. Bezeichnend für die Ungeordnetheit ihres Denkens ist ein kleiner Bericht an ihren Bruder Clemens, worin sie erzählt, sie habe sich ein paar Hefte eingerichtet mit verschiedenen Unterabteilungen für Geschichte, Musik und Philosophie. Aber schon nach ein paar Tagen war die ganze „pedantische" Ordnung zerstört, „mein Genie hat diese Ketten gesprengt wie ein Pulverturm, der in die Luft flog und alles untereinander warf, es ist kurios mit anzusehen. Aus den vier Heften ist keines zu unterscheiden"[3]). Sie hat nie gelernt, ihre vielseitigen Begabungen zu ordnen und systematisch auszubilden. Im Kloster erhielt sie eine etwas oberflächliche Erziehung und danach wurde sie von verschiedenen Privatlehrern unterrichtet. Die häufigen Ortsveränderungen brachten vielfachen Lehrerwechsel und lange Unterbrechungen des Unterrichts mit sich. So kam niemals Methode in ihre Ausbildung.

Der Genius.

Entscheidender jedoch als durch diese äußerlich bedingten Gründe wurde ihre Entwicklung bestimmt durch ihre Furcht vor jeder geistigen Fessel, die ihre Ursprünglichkeit behindern könnte. Jeden Versuch, ihren Geist systematisch zu bilden, lehnte sie fast entrüstet ab, als sei es ein Vergehen gegen ihr eigenstes Wesen. Einst brachte ihr ein Bekannter der Großmutter La Roche Schillers Aesthetik, sie solle es lesen, um ihren Geist zu bilden. Sie erzählte darüber ihrer Freundin Karoline von Günderode[4]): „Ich war ganz erschrocken, wie er mir's in die Hand gab, als könnt's mir schaden, ich schleudert's von mir. — Meinen Geist bilden! — Ich hab' keinen Geist — ich will keinen eignen Geist; — am End' könnt' ich den heiligen Geist nicht mehr verstehen. — Wer kann mich bilden außer ihm. — Was ist alle Politik gegen den Silberblick der Natur! — Nicht wahr, das soll auch ein Hauptprinzip jener schwebenden Religion sein, daß wir keine Bildung gestatten, — d. h. kein angebildet Wesen, jeder soll neugierig sein auf sich selber und soll sich zutage fördern wie aus der Tiefe ein Stück Erz oder einen Quell, die ganze

3) Oe. I, 210.
4) Oe. II, 243.

Bildung soll darauf ausgehen, daß wir den Geist ans Licht hervorlassen. Mir deucht, mit den fünf Sinnen, die uns Gott gegeben hat, könnten wir alles erreichen, ohne dem Witz durch Bildung zu nahe zu kommen. Gebildete Menschen sind die witzloseste Erscheinung unter der Sonne. Echte Bildung geht hervor aus Übung der Kräfte, die in uns liegen, nicht wahr? — Ach, könnt' ich doch alle Ketten sprengen, die uns daran hindern, jeder inneren Forderung Genüge zu leisten; — denn dadurch allein würden die Sinne in ihre volle Blüte aufbrechen." Die Scheu vor jeder äußerlichen Bildung ist keine Faulheit, das Pochen auf die Kräfte, die in ihr liegen, ist keine Eitelkeit, sondern beides entspringt der intuitiven Erkenntnis des Gesetzes, nach dem sie angetreten. Dies Gesetz heißt: Hingabe an den Genius, „unbedingtes Vertrauen auf den göttlichen Instinkt"[5]).

Sie weiß mit Novalis, daß der geheimnisvolle Weg nach innen geht und „daß alles, was wir inner uns erfahren, eine Mitteilung aus einer höheren Welt sei"[6]), „nichts Selbstgedachtes"[7]). Solchen Mitteilungen zu lauschen wurde sie nicht müde, und unerschöpflich war sie in Gleichnissen, die ihr Ergriffensein vom Genius ausdrükken, das einem Erleiden gleichkommt. Sie fühlte sich als herbe Traube, die unter der Sonne reift[8]); als Aloe, die einer heißen Zone bedarf zum Blühen[9]); als schwebender Vogel, der getragen wird von unsichtbarer Hand[10]); als Stahl, der Feuer gibt, wenn man ihn anschlägt[11]); als Ball, mit dem die Geister spielen[12]). Wie die Knospe dem Licht aufbricht, so öffnete sie sich dem Genius, wo er ihr sich nahte, sei es in der Natur, sei es in Goethe, in Beethoven, in Hölderlin oder wo immer. Aber dies Empfangen des Genius war für sie keine vage Vorstellung, sondern persönliches Berührtwerden, das sich unmittelbar und erregend in ihr auswirkte. Manchmal

5) Bettina an Fürst Pückler, 5. Januar 1835. Briefwechsel des Fürsten Pückler-Muskau, hrsg. von L. Assing 1873, S. 262.
6) Ebd. S. 186.
7) Oe. IV, 85.
8) Oe. II, 503.
9) Bettina an Varnhagen, Beerwalde, Oktober 1838. Briefe aus dem Nachlaß von Varnhagen, S. 338.
10) Ebd. S. 323.
11) Bettina an Fürst Pückler-Muskau, s. o. Anm. 5. September 1833, S. 160.
12) Oe. II, 159.

weckte sie der Genius mitten in der Nacht durch Einflüsterung seltsamer Gedanken aus tiefem Schlaf[13]), so gegenwärtig war er ihr. Mit allen Sinnen nahm sie seine höhere Wirklichkeit in sich auf und lehnte jede bewußte Vermittlung zwischen ihm und ihr ab.

Ihrer Freundin Karoline von Günderode gegenüber sprach sie es einmal aus, daß sie diesem Erlebnis keinen dichterischen Ausdruck verleihen könne; die Dichtung würde sich trennend zwischen sie und den Geist stellen: „Daß ich Dir sage, nicht die Sprache ist zwischen mir und dem Licht, nein, es ist das Licht unmittelbar, es nimmt meine Sinne auf — nicht durch die Sprache meinen Geist! Drum kann ich nicht dichten. Dichten ist nicht nahe genug, es besinnt sich zu sehr auf sich selber"[14]). Sie wollte sich nicht besinnen, sie wollte den Umgang mit dem Genius nicht ausdrücklich ins Bewußtsein heben, sie wollte sich vielmehr überfluten lassen von den Gedanken wie von einem reißenden Strom. So schrieb sie an Fürst Pückler: „Sie sagen mir: ‚ich soll mich nicht zu sehr gehen lassen in diesem Werk (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde) und bedenken, daß kein Kunstwerk ohne Zwang und Mühe, und sehr verständige Sichtung zustande kommen könne.' Hier ist nicht die Rede von einem Kunstwerk; ich muß mich ganz hingeben, ich sichte nicht, ich lege keine Hand an! Ruder, rasch fliegt der Kahn mit dem reißenden Strom; es dröhnt mir oft im Kopf, ich fühle Herzklopfen, der Drang der Gedanken macht mich verzagen, ich wehr' mich, bis ich alles vergessen habe, bis allmählich das Getümmel von Geist und Empfindung wie Wolken ineinander schmelzend sich verliert, dann, wenn ich das Allzumächtige erst los bin, wende ich mich an die Kindereinfalt des Erlebten, und dies allein ist meinen Kräften angemessen, und wie sich's gibt, so muß ich's nehmen"[15]). Und weil sie nahm, wie es ihr eingegeben ward, ohne Sichtung, ohne Einschränkung, weil sie sich von ihren Erlebnissen nicht distanzieren konnte und wollte, deshalb brachte sie niemals geschlossene Dichtungen zustande.

---

13) L. Geiger, Bettina und Friedrich Wilhelm IV. S. 13.
14) Oe. II, 452.
15) Bettina an Fürst Pückler-Muskau, a. a. O. 15. Dezember 1833, S. 156.

Künstlerische Anlagen.

Der Bruder Clemens, der stolz war auf ihre künstlerischen Anlagen, die er zur vollen Entfaltung bringen wollte, weil er in seiner Schwester sein besseres Selbst liebte, trieb sie immer wieder zum Dichten an; und ihm zu Gefallen versuchte sie, Gedanken, durch die sie begeistert wurde, in die Sprache zu bannen. Aber dann kam es vor, daß Nachtigallen mitten in ihre Bemühungen hinein zu singen begannen, leicht und unbeschwert. Sie sangen nicht, um gehört zu werden, sie sangen nur, weil sie garnicht anders konnten, und verstummten wieder, wenn sie ihr Glücksgefühl hinausgejubelt hatten. Dieser Gesang beschämte Bettina, und sie vernahm aus ihm, daß die Empfindung, die einen zutiefst ergreift, sich nicht festhalten läßt für die Dauer. So wollte sie lieber die Nachtigallen dichten lassen, weil sie selbst es doch nie so schön und herrlich könne, und „etwas weniger Gutes als das Schönste und Beste hervorzubringen ist doch auch schlecht, und schlecht mag ich nicht schreiben"[16]). Sie wußte, daß es ihr nicht gegeben war, zwischen dem Geisterreich ihrer Visionen und der Welt der Wirklichkeiten eine Brücke zu schlagen. „Alle Erscheinung zerfließt vor der Sprache"[17]). Und wieder erinnern wir uns an den Königssohn, der herrschte „im Geist, sonder Sprache".

Bettina war für alle Künste wunderbar begabt, das bestätigen ihre Zeitgenossen immer wieder. Sie musizierte, komponierte, malte, zeichnete, modellierte, aber es gelang ihr nie völlig, den Gesichten ihrer Phantasie greifbare Gestalt zu geben in einem geschlossenen Kunstwerk. Wie Clemens sie dazu bringen wollte, ihre Gedanken und Gefühle in dichterische Form zu bringen, so wünschte ihr Musiklehrer, daß sie ihre Kompositionen aufschreiben lerne. Und zum Ansporn sagte er ihr: Wenn sie erst gewohnt sei, aufzuschreiben, dann werde sie der Sache schon Meister werden. Davon wollte sie nichts wissen: „Ich mag nicht Meister werden, ich will mich bemeistern lassen von diesen Musikfluten, von denen ich nicht weiß, ob sie Wert haben können für ein ander Ohr, das schadet nicht,

16) Oe. VII, 334.
17) Oe. II, 451

sie reden mit mir und sagen mir volle Lebensakkorde, die ich erkenne als eins mich machend mit der Natur, das ist's, was mich hindert. Es ist mir, als wolle ich in Weissagungen pfuschen"[18]). Wenn sie sich so recht in Einklang fühlte mit der Natur, dann strömten die Melodien von selbst aus ihrer Brust. Abends, wenn sich der Himmel rötete, stieg sie auf das Dach des Taubenschlags und sang der scheidenden Sonne nach wie die Vögel[19]). Aber wenn sie versuchte, diese Töne in Noten festzuhalten, dann widersetzten sie sich den Regeln des Taktes und des Generalbasses. Die Geister der Musik, die aus ihrem Innern heraus sangen, ließen sich nicht von den überlieferten Harmoniegesetzen fesseln. So ging es ihr in der Musik wie in der Dichtung und den bildenden Künsten: ihre künstlerischen Versuche glichen den Stichflammen, die entstehen, wenn man Stahl anschlägt. Es war ihr nicht gegeben, die Flammen zu nähren und sie zum stetigen Brennen zu bringen[20]).

---

18) Oe. II, 262.
19) Oe. II, 500.
20) Näheres Eingehen auf ihre einzelnen Werke gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit.

Zweiter Teil.

1.

GOETHE.

Karoline von Günderode schrieb einmal an Bettina[1]): „Du kannst nicht dichten, weil Du das bist, was die Dichter poetisch nennen, der Stoff bildet sich nicht selber; er wird gebildet, Du deuchst mir der Lehm zu sein, den ein Gott bildend mit Füßen tritt, und was ich in Dir gewahr werde, ist das gärende Feuer, was seine übersinnliche Berührung stark in Dich einknetet." Mit diesen Worten hat Karoline das tiefste Wesen ihrer Freundin getroffen. Bettina wollte nichts für sich selbst sein, sie suchte „die übersinnliche Berührung mit dem Feuer", sie wollte sich hingeben Einem, der alles in ihr überstieg. Erst im Andern kommt sie ganz zu sich selbst, „nie wirst Du Dich selbst finden, als indem Du Dich in einen andern ergießest; nie wirst Du im andern sein, als wenn er in Dir ist"[2]). Goethe sagt in den „Wahlverwandtschaften": „Gegen große Vorzüge eines andern gibt es kein Rettungsmittel als die Liebe." Und dies erfuhr Bettina an sich, als sie mit Goethe zusammentraf. Mit nachtwandlerischer Sicherheit erkannte sie das Überragende seines Genies, und es blieb ihr kein Ausweg als bedingungsloses Jasagen zu ihm. Nichts wollte sie sein als sein Kind; und was sie dachte, schrieb, handelte, geschah in seinem Geist. In „Ilius Pamphilius" sprach sie selbst von der „Besessenheit ihres Geistes" durch Goethe[3]): „Wer ins Feuer sieht, dem ist das andre dunkel. Laß uns ins Feuer schauen und den Irrtum leugnen, dem unser Auge nicht zugewendet ist. — Und so

1) Oe. II, 199.
2) Oe. IV, 140.
3) Oe. V, 25.

gewiß ist's auch Goethes Geist, von dem diese Briefe[4]) ausgehen. Wer kann's leugnen, daß sie im Feuer seines Geistes nur entstehen konnten. Wer erkennt nicht in ihren Rhythmen die Weise, in der die Natur ihm ans Herz sprach, und in ihrer Zärtlichkeit, daß er sie hervorrief, und in ihrer kindlichen Weisheit, daß sein Genius mit dem Kinde sprach? — Waren sie seinem Entzücken nicht gewidmet? — Wenn er nicht da war, wem konnten sie geschrieben werden? — Darum: Da seine eigne Macht ihm darin widerleuchtete, die allein ihm genügen konnte, so hat der wohl recht, der sagt, daß Goethe ein schönes Kunstwerk in diesem Briefwechsel geliefert habe; geschieht's doch, daß der Himmel sich in seiner eignen Bläue spiegelt, die ihm aus tiefem Meeresgrund entgegenstrahlt, warum nicht der Geist im Kinderherzen, das ihm offenstand. Am Ende ist's immer das Resultat reifer Virtuosität, daß sie übergehe in den unbefangenen Geist, und dort sich ihren eignen Organismus bilde, so war auch mein Geist von der Virtuosität Goethes besessen."

Wegen dieses Buches „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" erlitt Bettina unzählige Anfeindungen. Man rechnete ihr nach, wo sie die Briefe veränderte, ergänzte, zerpflückte, andere Quellen benutzte, Daten fälschte, anachronistische Verstöße beging usw.[5]). Aber entscheidend ist doch, daß sie garkeine geschichtlichen Tatsachen beschreiben wollte. Sie sprach einmal von dem „Abgrund der vermoderten Geschichte", und wir erinnern uns dabei an das Wort von Nietzsche, daß Geschichte die mythenbildende Kraft des Menschen lähme. Bettina lehnte die exakte Nacherzählung der Tatsachen ab, weil sie ihr Goetheerlebnis zum Mythos umgestalten wollte. Sie schaute ins Feuer (wie sie oben sagt), es ging ihr um die Verherrlichung des Lichts, deshalb ist alles Dunkle nur ein Irrtum, den sie aus ihrem Goethebild wegstreicht. Durch solches Vereinfachen glaubte sie eine höhere Wahrheit zu erreichen, als es je durch Kopieren der Wirklichkeit möglich wäre: „Alles läßt sich vereinfachen und hierdurch der Wahrheit näher rücken und erst die

4) Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.

5) Man lese darüber nach bei Oe. I, XLI f. und „Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe" nach Reinhold Steig, neu hrsg. von Fritz Bergemann 1927, Inselverlag.

allerjüngste Einfachheit ist Wahrheit"[6]). Nicht um Richtigkeit, sondern um diese letzte Wahrheit ging es ihr, zu der man durch Erleuchtung hinfindet, nicht durch Überlegung und Urteilen: „Einleuchtende Wahrheit läßt keine Überlegung zu, sie reißt fort zu höherer Erleuchtung, zu mächtigerer Befähigung, ihr ist es Hemmung sich besinnen und urteilen"[7]). Von diesem ihrem Wahrheitsbegriff muß man ausgehen, um dem Briefwechsel Goethes mit einem Kinde gerecht zu werden. Wer ihn bewerten will als biographischen Roman, hat sich von vornherein den Zugang zu ihm versperrt. Bettina bekannte selbst: „Sein Leben will ich nicht schreiben, das kann ich nicht, aber den Duft seines Lebens will ich erschwingen und auffassen, und zum ewigen Andenken seiner bewahren"[8]). Den Duft seines Lebens — dies Wort zeigt, wie sie Goethe sah: er war für sie dasselbe wie eine schöne Blume oder ein Baum. Und dies unterscheidet ihre Darstellung Goethes von der ihrer Zeitgenossen, daß sie ihn hineinstellte in den Rahmen der Natur, daß er für sie ein Teil der Natur war, daß er seine Werke schafft, wie sie ihre Früchte hervorbringt, „gleich der Natur einfach und ohne Lüge"[9]). Seine Dichtungen sind ihr Nachklänge seiner Verbundenheit mit der Natur, des wechselseitigen Sich-Hingebens und Empfangens: „Die gewaltige Natur läßt keinen Raum, was sie mit ihrem Zauberkreis umschlingt, das ist hereingebannt. O Goethe, Du bist auch hineingebannt, in keinem Wort, in keinem Hauch Deiner Gedichte läßt sie Dich los"[10]). „Wenn Du vom Schattenlager die weite Ebene am Mittag überschaust, dann glaub' ich, daß Du die Sprache der Stille in der Natur verstehst; ich glaub', daß sie mit Dir Gedanken wechselt, daß Du in ihr Deine höhere Natur gespiegelt empfindest, und wenn auch schmerzlich oft durch sie erschüttert, so glaub' ich doch nicht, daß Du Dich vor ihr fürchtest wie andere Menschen"[11]). „Das Leben der Natur ist ihm Tempel und Religion; alles in ihr ist

6) K. Obser, Bettina an Pauline Steinhäuser, 15. November oder Dezember 1834. S. 89 f.
7) Bettina an — in Hamburg, Abschrift im Nachlaß Varnhagens. Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim an Varnhagen, S. 323.
8) Bettina an Clemens Brentano, Kassel, Juli 1807. Corona, VII, S. 37.
9) Oe. V, 275.
10) Oe. III, 486.
11) Oe. IV, 12 f.

ihm Geisterblick, Weissagung, ein jeder Gegenstand in ihr ward ihm zum eigentümlichen D u, in seinen Liedern klingt die göttliche Lust, sich in allem zu empfinden, alle Geheimnisse in sich aufzunehmen, sich in ihnen verständlich zu werden"[12]).

Solche Worte zeigen eine Einfühlung in das tiefste Wesen Goethischer Dichtung, wie sie damals einzig war. Zur Zeit, da „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" erschien, 1835, war die Begeisterung der Romantiker für Goethe bereits verklungen. K. A. Küttner, als ein Beispiel für viele, triumphiert in seiner Literaturgeschichte „Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten" darüber, daß nun Schluß sei mit der Goetheverehrung. Wolfgang Menzel spricht in seinem Buch über „Die deutsche Literatur" (1827) Goethe sogar das poetische Genie ab, er habe nur Talent gehabt. Die Verschiedenartigkeit seiner Werke legte Menzel als Mitmachen jeder Modeschwäche aus. Man stand seiner Allseitigkeit, seinem „im Endlichen nach allen Seiten gehen" verständnislos gegenüber. Man kannte ja meistens nur das eine oder andere seiner Werke, wie es Goethe denn fast stets erleben mußte, daß er nur um irgend e i n e r seiner Dichtungen willen bewundert wurde. So begeisterte man sich eine Zeit lang für den Werther, den Götz, den Wilhelm Meister, aber nicht für die anderen Seiten seines Schaffens. Es ist das Große an Bettinas Briefroman, daß er Goethe nicht einseitig, unvollkommen, sondern wie einen Kosmos zeigt, vollendet, organisch, in sich ruhend, „im herrlichen Ebenmaß seines Geistes"[13]). So ist es keine Überheblichkeit, wenn sie an Karoline Günderode im Zusammenhang über Goethe schrieb: „andre kennen nur die verschlossene Knospe, mir aber öffnet sich die Blüte." Und etwas weiter unten: „Was spricht mich denn an in dem Geliebten? — Fühl' ich denn nicht das Große und Gewaltige, was viel höher ist als ich selber? — Ja, was mir höher oft vorkommt als der Geliebte selbst; und ist es nicht dies, dem ich nachgeh'?"[14]). Sie schuf sich eine Idee Goethes, die sein irdisches Sein übersteigt. Und dieser „Idee Goethe" gab sie immer wieder Ausdruck in Bildern, die der Sprache der Natur ent-

12) Oe. IV, 28.
13) Oe. III, 399.
14) Oe. 2, 506.

nommen waren, um das Naturhafte in ihm aufzuweisen. Einmal verglich sie Goethe, in einem Gespräch mit ihrem Lehrer Vogt, einem großen Strom, dem Rhein[15]). Ein andermal fand sie das Bild des Himmelstaus für Goethes Geist: „Dein Geist, der erquickende, was kann er mehr sein, was kann er anders sein als reiner Himmelstau, in dem sich alles in reinster Urschönheit spiegelt"[16]).

Als sie Goethe zum ersten Mal sah, gingen ihr die Augen auf über das Wesen der Schönheit, das sie im „Buch der Liebe" in begeistertem Überschwang feierte: „Eins bewahr' im Herzen: daß Du mir den reinsten Eindruck von Schönheit gemacht hast, dem ich unmittelbar gehuldigt habe, und daß nichts dem Ursprünglichen in Deiner Natur Eintrag tun könne"[17]). Und an anderer Stelle: „Der herrlichen Wölbung Deiner Augen gedenkend auch heute am 1. Tag des Jahres, da ich so unwissend bin wie am ersten Tag meines Lebens, denn nichts hab' ich gelernt, und keine Künste hab' ich versucht, und keiner Weisheit bin ich mir bewußt; allein der Tag, an dem ich Dich gesehen habe, hat mich verständigt mit dem, was Schönheit ist. Nichts spricht überzeugender von Gott, als wenn er selbst aus der Schönheit spricht, so ist denn selig, wer da siehet, denn er glaubt; seit diesem Tag hab' ich nichts gelernt, wo ich nicht durch Erleuchtung belehrt würde"[18]). Goethes Wort: „Überall lernt man nur von dem, den man liebt", ist wie für Bettina geschrieben. Sie lernte nur dann, wenn sie sich dem Gegenstand des Erkennens liebend hingeben konnte. Als sie sich mit der Frage nach dem Schönen abgab, da konnten die ästhetisch philosophischen Schriften sie nicht belehren. Erst Goethes Persönlichkeit, seine harmonische Übereinstimmung zwischen Körper und Geist, zwischen Wesen und Werk gaben ihr Aufschluß über das Schöne: „Schönheit ist, wenn der Leib von dem Geist, den er beherbergt, ganz durchdrungen ist. Wenn das Licht des Geistes von dem Leib, den er durchdringt, ausströmt und seine Formen umkreist, das ist Schönheit. Dein Blick ist schön, weil er das Licht Deines Geistes ausströmt und in diesem Lichte schwimmt. Der reine Geist bildet sich

15) Oe. III, 218 f.
16) Oe. IV, 130.
17) Oe. IV, 44.
18) Oe. III, 553.

einen reinen Leib im Wort, das ist die Schönheit der Poesie. Dein Wort ist schön, weil der Geist, den es beherbergt, hindurchdringt und es umströmt"[19]). Schönheit bedeutete für sie Einklang von Leib und Geist.

Wie Bettina durch das Erlebnis von Goethes Persönlichkeit über das Wesen des Schönen belehrt wurde, so lernte sie an seinen Gedichten das Wesen des reinen Stils erkennen. Wenn der Künstler im Kunstwerk nur seiner Empfindung Ausdruck gibt, ohne jeden Ehrgeiz, frei von aller Manier und Nebenabsicht, wenn die Form sich dem Gedanken anschmiegt, wie ein knapp anliegendes Gewand, ohne aufzubauschen, und wenn es vor allem dem Künstler gelingt, ein Echo in anderen zu erregen, die Seelen der Menschen zu befreien von allem Kleinen und sie zu seiner hohen Stimmung zu erheben, dann ist dies Kunstwerk für Bettina vom reinen Stil. Goethes kleine Gedichte, wie z. B. „Der Du von dem Himmel bist" haben diese Kraft der Läuterung. Um dieser Kraft willen setzte sie den r e i n e n Stil mit dem e d l e n gleich. Und um dieser Kraft willen wirkten die kleinen Gedichte Goethes auf sie wie Gebet. Frau Aja, ihrer mütterlichen Freundin, erzählte Bettina ihre Gedanken über den Stil: „In den kleinen Gedichten vom W o l f g a n g ist die Empfindung aus einem Guß, und was er da ausspricht, das erfüllt reichlich eines jeden Seele mit derselben edlen Stimmung. In allen liegt es, ich will Ihr aber nur dies kleinste zitieren, das ich so oft mit hohem Genuß in den einsamen Wäldern gesungen habe, wenn ich allein von weitem Spazierwege nach Hause ging.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest;
Ach, ich bin des Treibens müde,
Was soll all der Schmerz und Lust? —
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust.

19) Oe. IV, 72.

Im Kloster hab' ich viel predigen hören, über den Weltgeist und die Eitelkeit aller Dinge, ich habe selbst den Nonnen die Legende jahraus jahrein vorgelesen, weder der Teufel noch die Heiligen haben bei mir Eindruck gemacht, ich glaub', sie waren nicht vom reinen Stil; ein solches Lied aber erfüllt meine Seele mit der lieblichsten Stimmung, keine Mahnung, keine weise Lehren könnten mir je soviel Gutes einflößen; es befreit mich von aller Selbstsucht, ich kann andern alles geben und gönne ihnen das beste Glück, ohne für mich selbst etwas zu verlangen; das macht, weil es vom reinen edlen Stil ist. So könnte ich noch manches seiner Lieder hersetzen, die mich über alles erheben und mir einen Genuß schenken, der mich in mir selber reich macht. Das Lied: Die schöne Nacht, hab' ich wohl hundertmal dies Jahr auf spätem Heimweg gesungen:

Luna bricht durch Busch und Eichen,
Zephyr meldet ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den schönsten Weihrauch auf."[20])

In dem Genuß eines Goetheschen Liedes, „dessen Rhythmus dem meiner Empfindungen entspricht"[21]), reinigte sich ihr Dasein und stärkte sich ihr Geist. Sie konnte sich völlig einfühlen in eine Dichtung Goethes, bis sie ganz ihr eigen ward. Sein Gedicht: „Gedrängter quellet Zwillingsbeeren" sang sie so oft vor sich hin in einer Melodie, die ihr, vom Rhythmus angeregt, von selbst zugeflogen kam, bis es ihr schien, als sei sie eins mit dem Lied, ja, als sei sie selbst ein Gedicht Goethes[22]).

Mit ihrem tief musikalischen Gefühl hörte sie aus seinen Liedern die heimliche Melodie heraus. Goethes kühle Stellung zur Musik war ihr ein großer Schmerz. Er, der von der Kunst plastische Gestaltung, feste Formen forderte, mußte das Eruptive, Zerfließende der Musik ablehnen. Bettina aber empfand, wie Musik seinem Genius einwohnt. Er wäre nicht, der er ist, wenn nicht Musik in ihm wäre. Auch Friedrich Schlegel sah eine Verwandtschaft zwischen

20) Oe. III, 77 f.
21) Oe. IV, 248.
22) Oe. II, 502.

Goethes Dichtungen und der Musik; er fand sie vor allem in Wilhelm Meisters Lehrjahren in der Art, wie Stimmung auf Stimmung in reichem Wechsel aufeinanderfolgen[23]); indessen hat diese Beobachtung der Stimmungsfolge es mehr mit dem künstlerischen Aufbau zu tun als mit der Frage nach den musikalischen Elementen seiner Poesie. Um diese geht es Bettina, und es war immer wieder, bevor sie noch den Inhalt begriff, die Schönheit des Klanges und des Rhythmus, die sie in seinen Dichtungen hinriß und zu eigenen Gesängen begeisterte. Goethes ablehnende Haltung der Musik gegenüber erklärte sie sich so, daß er nur zu gut wisse um die Macht der Musik, und daß er deshalb sich glaubte schützen zu müssen durch Distanz zu ihr, um sich nicht in ihr zu verlieren. „Du bist nicht feuerfest", schrieb sie ihm. „Musik bringt Dich nicht in Glut, weil Du einschmelzen könntest"[24]). In unzähligen Briefen suchte sie ihn zur Musik zu bekehren. Er brauche sich nicht um die Terz und Quint, um die Dur- und Molltonarten zu kümmern, denn seine Lieder seien schon durch sie hindurchgegangen, sie nähmen an ihren Segnungen teil, denn sie seien mit ihnen innig verwandt. Er möge sich auf Gnade und Ungnade der Musik ergeben und nicht versuchen, alles Göttliche einordnen und verstehen zu wollen. Die Hauptschuld für Goethes Verständnislosigkeit der Musik gegenüber gab sie den talentierten, aber ungenialen Komponisten seiner Umgebung: „Komponisten sind keine Maurer, die Steine aufeinanderbacken, den Rauchfang nicht vergessen, die Treppe nicht, nicht den Dachstuhl, und die Tür nicht, wo sie wieder herausschlüpfen können, und glauben, sie haben ein Haus gebaut. — Das sind mir keine Komponisten, die Deinen Liedern ein artig Gewand zuschneiden, das hinten und vorne lang genug ist"[25]). Bettina kannte den Einen, dessen Genius dem Goethes gewachsen war: Beethoven, und sie setzte sich mit der ganzen Kraft ihrer Liebe dafür ein, diese beiden zusammen zu bringen. Doch ihr Versuch war zum Scheitern verurteilt[26]). Allein so sehr sie diese distanzierte Haltung Goethes zur

23) Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 204 f.
24) Oe. III, 276.
25) Oe. III, 250.
26) Von diesem Versuch wird etwas weiter unten im Zusammenhang mit Beethoven ausführlicher die Rede sein.

Musik schmerzte, so wenig konnte sie doch ihrer Hinneigung zu ihm Eintrag tun. Zu tief fühlte sie sich mit ihm verbunden, als daß etwas Derartiges sich zwischen sie stellen konnte.

Oftmals noch wurde ihre Goetheverehrung auf die Probe gestellt. Auf manche Stellen in seinen Dichtungen traf sie, die ihr unbegreiflich waren, ja die ihre heftige Ablehnung herausforderten. Da war vor allem die Gestalt der Charlotte aus den „Wahlverwandtschaften", über die sie ihm offen ihre Ansicht schrieb, sie sei ein Sklave der Vortrefflichkeit und ketzere sich und andre mit der Tugend ab[27]). Sie konnte das „grausame Rätsel" nicht begreifen, dem Ottilie zum Opfer fällt. Sei die Liebe nicht frei? Warum wolle man ihr wehren?[28]. Auch Werthers Lotte „hatte sie nie erbaut"[29]). Bettina war selbst so anders, sie legte sich keine Schranken auf. Impulsiv folgte sie ihrem Gefühl und sagte es hemmungslos aus. Um dieser maßlosen Art willen wirkte sie leicht aufdringlich und traf deshalb oftmals auf Abwehr. Ihre Liebe war nicht so sehr von mädchenhafter Verhaltenheit, sondern mehr von der schwärmerischen Unbekümmertheit eines Kindes. Darum ist es begreiflich, daß von allen Gestalten aus Goethes Dichtungen Mignon ihrem Herzen am nächsten stand. Auch hier in Wilhelm Meister nahm sie, wie in den Wahlverwandtschaften, leidenschaftlich Partei. Alle Frauen in Wilhelm Meister waren ihr „zuwider"[30]). Sie konnte nicht kühl betrachtend vor der Dichtung stehen und sie objektiv bewerten, sondern sie war stets ganz persönlich aufs Innigste beteiligt. Mit jedem Kunstwerk wollte sie, wie mit der Natur, in ein Zwiegespräch treten, aber wo ihr Geist nicht antworten konnte, da lehnte sie ab. Mignon jedoch fand tausendfachen Widerhall in ihrem Herzen. Durch ihre Kindesgestalt, ihr Fremdsein unter den andern Menschen, ihre Zugehörigkeit zu einem schöneren Land, ihre zutrauliche Liebe zu Wilhelm Meister, durch dies alles wurde Bettina berührt wie von einer schwesterlichen Seele. Sie liebte mit Mignon und starb mit ihr, weil sie Mignons Geschick als das ihre empfand und weil sie sie zu sehr liebte und sie nicht allein in den Tod gehen

27) Oe. III, 423.
28) Oe. III, 410 ff.
29) Oe. III, 393.
30) Oe. III, 393.

lassen konnte[31]). — Die leidenschaftliche Anteilnahme an dem „Wilhelm Meister" und den „Wahlverwandtschaften" war zu Bettinas Zeit nichts Außergewöhnliches. Die Romantiker stellten den „Wilhelm Meister" in dem Ausmaß seiner Wirkung neben Fichtes Philosophie und die Französische Revolution. Und Ringseis berichtet in seinen „Erinnerungen" von dem erregten Für und Wider, das die „Wahlverwandtschaften" bei ihrem Erscheinen hervorriefen. Doch diese Anteilnahme war nur vorübergehend, und nach Goethes Tod wurde es vollends still um ihn. Bettina aber lebte sich nur immer tiefer in ihn und seine Dichtungen hinein. Sie betrachtete die Beziehung zu ihm als etwas Übersinnliches und glaubte, diese sei eine Frucht der Zuneigung, die im Anfang der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts kurze Zeit zwischen ihrer Mutter Maximiliane und Goethe bestanden hatte. Sie sah Sinn und Krönung ihres Lebens darin, Goethes Andenken hoch zu halten und ihm ein Denkmal zu setzen. Sie äußerte darüber an Varnhagen: „Nun wohl, diese Chimäre, Goethes Monument, ist das Rätsel meines Daseins, darum mußte ich zur rechten Zeit in die Geburt des irdischen Daseins eintreten"[32]).

Aber dies Denkmal wollte sie ihm nicht nur in Worten, sondern auch in Stein bauen. Als die Stadt Frankfurt 1819 ein Komitee bildete, das sich mit der Errichtung eines Goethedenkmals befaßte, beteiligte sie sich an dem ausgeschriebenen Wettbewerb. Ihre Skizze erntete in Frankfurt und darüber hinaus viel Beifall und fand Schinkels, Rauchs und auch Goethes Anerkennung. Der Frankfurter Plan zerschlug sich jedoch, und jahrzehntelang kämpfte sie um die Ausführung des Modells. Schließlich schuf der Bildhauer Steinhäuser das Monument nach ihrem Plan und ihren Angaben, und 1853 fand es im Weimarer Museum seinen Platz, wenn auch nicht an so hervorragender Stelle und in dem Ausmaß, wie es ihr vorgeschwebt hatte. Sie beschreibt ihren Denkmalentwurf im „Buch der Liebe": „Das Erfindungsfieber ergriff mich, oft mußt' ich mich zerstreuen, um nur nicht mich ganz überlassen zu dürfen dem Gebrause der

31) Oe. II, 515.

32) Bettina an Varnhagen, Beerwalde, Oktober 1838. Briefe aus dem Nachlaß von Varnhagen, a. a. O. S. 338.

Imagination und den Erschütterungen der Begeistrung. Nachdem ich die Nächte nicht geschlafen und am Tag nichts genossen, war meine Idee gereinigt vom Überflüssigen und entschieden fürs Wesentliche. Ein verklärtes Erzeugnis meiner Liebe, eine Apotheose meiner Begeistrung und seines Ruhms; so nannte es Goethe, wie er es zum erstenmal sah."

„Goethe in halber Nische auf dem Thron sitzend, sein Haupt über die Nische, welche oben nicht geschlossen, sondern abgeschnitten ist, erhaben, wie der Mond sich über den Bergrand heraufhebt. Mit nackter Brust und Armen. Den Mantel, der am Hals zugeknöpft ist, über die Schultern zurück, unter den Armen wieder hervor, im Schoße zusammengeworfen, die linke Hand hebt sich jetzt über der Leier ruhend, die auf dem linken Knie steht; die rechte Hand ist gesenkt und hält, nachlässig seines Ruhms vergessend, den vollen Lorbeerkranz gesenkt, sein Blick ist nach den Wolken gerichtet, die junge Psyche steht vor ihm, sie hebt sich auf ihren Fußspitzen, um in die Saiten der Leier zu greifen, und er läßt's geschehen, in Begeistrung versunken. Auf der einen Seite der Thronlehne ist Mignon als Engel gekleidet mit der Überschrift: ‚So laßt mich scheinen, bis ich werde', jenseits Bettina, wie sie, zierliche kindliche Mänade, auf dem Köpfchen steht, mit der Inschrift: ‚Wende die Füßchen zum Himmel nur ohne Sorge. Wir strecken Arme betend empor, aber nicht schuldlos wie Du'"[33]). Bettinas Goethe-Monument ist in der Tat beides: eine Apotheose seines Ruhms und gleichzeitig ihrer Begeisterung. Wie sie in ihrem schriftlichen Denkmal ebenfalls ihre eigene Person nicht hintanhalten konnte — denn in ihrem Geist ist Goethe ja höhere Wahrheit geworden, in ihrer Seele erstand sein Bild — so ist sie auch in dem Monument aus Stein untrennbar mit ihm verbunden. Sie ist, wie sie selbst an einer anderen Stelle Goethe gegenüber erläutert, „die kindliche Psyche, die das Geheimnis seiner Seele durch die Leier ausspricht,

33) Oe. IV, 185 f. Weitere Beschreibungen gibt Bettina in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (Oe. III, 554—557), in einem Brief an Varnhagen, Wiepersdorf, 12. Dezember 1846 (Briefe aus dem Nachlaß von Varnhagen, S. 400 ff.), in einem Brief an Clemens vom 26. Mai 1837 (O. Pfülf, aus Bettinas Briefwechsel. Stimmen aus Marialaach, S. 76 f.) und in verschiedenen Briefen an Pauline Steinhäuser (Karl Obser, Bettina von Arnim und ihr Briefwechsel mit Pauline Steinhäuser, S. 118 f., S. 129, S. 131, S. 136).

ihr Füßchen findet keinen andern Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standpunkt erklettern"[34]). Dies Denkmal erhellt noch einmal ihre Beziehung zu Goethe: ihre kindliche Verehrung und Liebe, ihren Trieb, seine Herrlichkeit mit der Leier zu verkünden. Er sieht über sie hinaus, „die Seele von höherer Macht beherrscht[35])", in einer allem Zufälligen entrückten göttlichen Gelassenheit.

Wohl ist ihr Goethebild von einer grandiosen Einseitigkeit. Aber — um es noch einmal zu sagen — es geht hier nicht um die Frage der Wirklichkeitsnähe. Man kann einen Berg nicht in allen seinen Formen überschauen, sondern ist an eine bestimmte jeweilige Perspektive gebunden; so auch sie in ihrer Darstellung Goethes. Entscheidend ist, daß das Wort Goethes unaufhörlichen Widerhall in ihr findet. Und dafür ist ja das Dichterwort da, daß es vernommen werde. Wie die Natur ihre Vollendung sucht in dem aufnehmenden Gemüt des Menschen, so strebt die Dichtung nach dem Niederschlag im menschlichen Herzen. In diesem Sinne wählte Bettina als Inschrift des Monumentes die Worte: „Dieses Fleisch ist Geist geworden", und sie verdeutlichte diese Worte: „Du belehrst, Du erfreust, Du durchdringst, Du machst fühlbar, daß das Wort Fleisch annimmt in des Liebenden Herz[36])".

Ernst Bertram sagt in seinem Nietzschebuch: Der Mythos großer Menschen — das sei der zwingende Anruf, ihr Bild immer neu zu vollenden. Bettina hat diesen Anruf Goethes vernommen und ihm ihr ganzes Leben lang mit dem Einsatz all ihrer Kräfte Folge geleistet.

2.

BEETHOVEN.

Wer um Bettinas Goetheverehrung weiß, wird sich vielleicht ein wenig wundern über eine Stelle aus „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", in der sie an Goethe schreibt: „Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und

34) Oe. III, 555.
35) Oe. III, 555.
36) Oe. IV, 189.

Deiner vergessen habe[1])". Er mag sich etwas wundern über die hymnische Begeisterung, mit der sie vor Goethe Beethovens Musik preist, obwohl sie Goethes reservierte Haltung diesem gegenüber kennt. Und doch steht diese Stellung zu Beethoven in keinem Gegensatz zu ihrer Goetheverehrung. Romain Rolland meint in seiner kleinen Schrift „Goethe und Beethoven[2])", das tapfere Eintreten Bettinas für Beethoven entspringe „jenem Gefühl für Gerechtigkeit, das die Stimme der Liebe in ihr übertönt". Aber es war wohl gerade nicht so sehr das Gefühl für Gerechtigkeit, das sie so leidenschaftlich für Beethoven eintreten ließ. Sie ließ sich nicht bestimmen von Gründen der Gerechtigkeit oder der Vernunft. Wo sie das Wirken des Genius spürte, gab sie sich seinem Einfluß hemmungslos hin; i h m gegenüber galt es die Treue zu wahren, alles andere war daneben unwesentlich. Und wenn sie in tiefer Bereitschaft den Genius Beethovenscher Musik in sich aufnahm, so geschah dies n i c h t auf Kosten der Liebe zu Goethe. Ihre Liebe zu ihm machte sie nicht blind, sondern sie war so groß, daß sie Goethe hinausheben wollte über seine irdische Gebundenheit hinweg und ihrem Idealbild von ihm annähern. Darum wollte sie ihn teilnehmen lassen an ihrem Erlebnis Beethovens, „des größten Geistes nicht unserer, sondern aller Zeiten[3]). „Der herab kam zu uns und so Tiefes in sich verbarg, und was er gab, war alles so weit über den Begriff und die Möglichkeit des Gefühls, daß wir heute noch nicht in seiner Größe ihn empfinden[4])".

Sie gehörte zu den wenigen Menschen der damaligen Zeit — unter diesen wenigen Marianne von Willemer —, die dies „Tiefe, das er in sich verbarg", erkannten und sich ihm anvertrauten. Intuitiv verstand sie die Offenbarungen der Beethovenschen Musik und fühlte sich darin in ihrem eigensten Element. Sie hat in dieser Erkenntnis seiner Musik einen großen Vorsprung vor all denen, die glauben, sie könnten Musik mit dem Verstand begreifen und in feststehende Regeln bannen. Deren Sinne sind durch die althergebrachten Gesetze gebunden, sodaß sie nicht imstande sind, das

1) Oe. III, 454.
2) Rotapfel-Verlag A.-G., Zürich und Leipzig 1928, S. 28 f.
3) Oe. V, 402.
4) Oe. V, 411.

Neue, das Unerhörte zu hören. Diesen „Philistern", zu denen sie auch Goethes Freund Zelter rechnete, galt Bettinas ganze Verachtung, der sie in einem Brief an Goethe Ausdruck gab:

„Sonderbares Schicksal der Musiksprache, nicht verstanden zu werden. Daher immer die Wut gegen das, was noch nicht gehört war, daher der Ausdruck: ‚Unerhört'. Dem Genie in der Musik steht der Gelehrte in der Musik allemal als ein Holzbock gegenüber (Zelter muß vermeiden, dem Beethoven gegenüber zu stehen), das Bekannte verträgt er, nicht weil er es begreift, sondern weil er es gewohnt ist, wie der Esel den täglichen Weg. Was kann einer noch, wenn er auch alles wollte, solang er nicht mit dem Genius sein eigenes Leben führt, da er nicht Rechenschaft zu geben hat und die Gelehrsamkeit ihm nicht hineinpfuschen darf. Die Gelehrsamkeit versteht ja doch nur höchstens, was schon da war, aber nicht, was da kommen soll, er kann die Geister nicht lösen vom Buchstaben, vom Gesetz. Jede Kunst steht eigenmächtig da, den Tod zu verdrängen, den Menschen in den Himmel zu führen; aber wo sie die Philister bewachen und als Meister lossprechen, da steht sie mit geschornem Haupt, beschämt, was freier Wille, freies Leben sein soll, ist Uhrwerk. Und da mag nun einer zuhören, glauben und hoffen, es wird doch nichts draus. Nur durch Wege konnte man dazu gelangen, die dem Philister verschüttet sind, Gebet, Verschwiegenheit des Herzens im stillen Vertrauen auf die ewige Weisheit, auch in dem Unbegreiflichen. — Da stehen wir an den unübersteiglichen Bergen, und doch: da oben nur lernt man die Wollust des Atmens verstehen[5])".

Es gab bei Bettina nicht, wie bei den „Gelehrten", ein Messen und Wägen von Kunstwerken an überkommenen Mustern, sondern ihr künstlerisches Erkennen war mehr ein ihr selbst nicht erklärlicher Akt des Unbewußten, das Überspringen des genialischen Funkens auf sie. Zu ihren Lieblingsworten gehörte „Elektrizität", und ihre Vorliebe für elektrische Erscheinungen teilte sie mit der Romantik, die darin eine geheime Verbindung des Übersinnlichen mit dem Irdischen sah. Mehr als bei aller andern Kunst spürte sie in Beethovens Musik diese Elektrizität. Sie schrieb im Januar 1833

5) Oe. III, 527.

an Rahel Varnhagen, durch die C-Moll-Symphonie von Beethoven fühle sie sich elektrisch geladen[6]). Und in dem großen Brief über Beethoven an Goethe erzählte sie, Beethoven habe zu ihr gesagt: „Wir wissen nicht, was uns Erkenntnis verleihet; das fest verschlossene Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben, obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist echte Erzeugung der Kunst, unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm. ... Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer, fließender, ausströmender Erzeugung. — Ich bin elektrischer Natur[7])".

Bettina fühlte sich auch als elektrische Natur, das wiederholte sie immer wieder. Und gleich bei der ersten Begegnung mit Beethoven war der Kontakt zwischen ihnen geschlossen. Blitzartig spürte sie, daß in ihm der Genius in die Erscheinung getreten ist. Sie fand nur stammelnden Ausdruck für ihr Gefühl, denn seine Erscheinung und seine Musik überstieg alles mit dem Verstand, mit der Sprache zu Umgreifende. „Verstünd' ich ihn so, wie ich ihn fühle, dann wüßt' ich alles[8])", schrieb sie an Goethe am Schluß ihres Beethovenbriefes, in dem es ihr trotz, oder vielleicht gerade wegen ihres Wissens um die Unzulänglichkeit der Sprache gelungen ist, einen tiefen Eindruck von dem Schöpfertum Beethovens zu geben. Weil seine Kunst mit nichts Dagewesenem, Irdischem zu vergleichen ist, bedeutete sie ihr „reine Magie", „göttlichen Zauber". Und in dem langen Gespräch Beethovens, das sie für Goethe aufschrieb, sagt Beethoven selbst, er sei der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein, die Musik, keltere. Gott sei ihm näher als den

6) Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina an Varnhagen, S. 314.
7) Oe. III, 459 f.
8) Oe. III, 461.

andern in seiner Kunst. Er möchte mit Goethe darüber reden, ob der ihn verstehen würde? „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen[9])".

Vielleicht hat Beethoven diese Worte (und die oben zitierten von dem elektrischen Wesen der Musik) nicht ganz so gesprochen, wie Bettina sie kurz nach ihrem Gespräch mit ihm für Goethe niederschrieb. Es kommt auch hier wieder nicht so sehr auf die historisch richtige Wiedergabe des Wortlauts an, sondern vielmehr darauf, daß sie einen Ausdruck fand für die Leidenschaft seines Komponierens, für seine Kraft, Geistiges zu versinnlichen, und für das Geheimnis seiner Harmonie, die den Menschen von der Dissonanz alltäglichen Getriebes erlöst und ihn in Einklang bringt mit den Erlebnissen der Tiefe. Wie sie sich Goethes Wesen veranschaulichte im Gleichnis des Stromes, der seinen Lauf vollendet innerhalb der ihm vorgegebenen und ihn umgrenzenden Ufer, so vergleicht sie, in einem Brief an Karoline von Günderode, Beethoven mit dem grenzenlos strömenden, leidenschaftlich bewegten Meer: „Ja, das ist Beethovens Meer der Musik, von Himmel zu Himmel steigen die Töne und kühner, je öfter hinab sie wieder strömen, und fühlst hoch über diesem Doppelschall Dich geborgen auf freiem Fels, umkreist von jenen wütenden Orkanen, jenen Wogen, die ohne Ende Dir ans Herz steigen und ohne Ende zurückgeworfen, ohne

9) Oe. III, 457 f.

Aufhören wiederkehren mit erneuter Macht, Dich umschmetternd, einander überwogend, und doch sich wieder teilend im Sonnenozean der Harmonie. Und endlich die sehnenden Stimmen all, tummelnd in fröhlicher Verwirrung des Jauchzens der Wehmut und der tausend Gefühle, die von seiner Meisterhand ein einzig leises Zeichen — alle zugleich einstimmen: ‚Jetzt ist's genug!' — Ach, wie ist's doch da in der Brust? — Ja, gesteh' — Ist sie nicht das Meer, die Musik? — Und er, der Beethoven, ist er es nicht, der ihm gebietet? Und fühlst nicht auch hier: das Göttliche, was den Geist des Erschaffens gibt, sei die ungebändigte Leidenschaft[10])"?

Dieser Dithyrambus, der Beethovens Musik in dem Element der Meereswogen besingt, die ohne Ende steigen und ohne Ende zurückgeworfen werden im Ozean der Harmonie, erinnert an den Aufsatz E. T. A. Hoffmanns über Beethovens Instrumentalmusik[11]). Auch er findet für Beethovens Musik das Bild des Auf- und Abwogens, in dem jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporsteige, untergehe in dem Schmerz unendlicher Sehnsucht. Und wie er von dieser Musik sagt, sie öffne uns das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen, so schreibt Bettina an Goethe, daß man unter dem Einfluß Beethovenscher Kunst das eigene beschränkte Selbst zu einem Geisteruniversum erweitert fühle[12]). Gerade gegen dieses Sich-selbst-verlieren im Unendlichen wehrte sich Goethe. Als ihm Franz Oliva, Beethovens Sekretär, Beethovensche Musik vorspielte, wandte sich Goethe beunruhigt an Sulpiz Boisserée: „das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische[13])". Der nach fester Gestaltung Strebende und der über alle Grenzen sich Verströmende standen sich zu fern, sodaß es auch Bettinas heißestem Bemühen nicht gelingen konnte, zwischen ihnen die Brücke zu schlagen. Aber es war das Schöne in ihr, daß sie stets den Offenbarungen des schöpferischen Geistes geöffnet war, sodaß sie den Genius erkannte in seinen beiden größten Inkarnationen jener Zeit.

10) Oe. II, 251 f.
11) E. T. A. Hoffmann, Sämtl. Werke. Histor.-krit. Ausgabe v. C. G. Maaßen. 1. Bd. München u. Lpzg. bei Georg Müller 1908. S. 55 ff.
12) Oe. III, 470.
13) Romain Rolland, Goethe und Beethoven, S. 52.

Dritter Teil.

1.

MUSIK.

„Musik ist nicht Kunst, sie ist Element der Kunst[1])" — diese Worte Bettinas, an Franz Liszt gerichtet, zeigen die überragende Rolle, die sie der Musik zuwies. Die ganze Romantik hatte diese Tendenz, der Musik einen bedeutenden Platz unter den Künsten einzuräumen. C. G. Carus sah ihre Einzigartigkeit darin, daß sie keinen Stoff hat wie die anderen Künste[2]). Und E. T. A. Hoffmann nannte sie die romantischste Kunst, weil sie nur das Unendliche zum Vorwurf hat[3]). Darum ist sie am besten geeignet, unbewußten Gefühlen, die sich in kein Stoffgebiet einpassen, zum Ausdruck zu verhelfen. Für alle andern Künste gibt es eine Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit; wenn sie dahin gelangt sind, bleibt ihnen nach Ansicht der Romantiker nichts anderes, als sich aufzulösen in Musik. So forderte Ludwig Tieck, die Dichtung solle in Worten und Gedanken musizieren: „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken, und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden? ... Ach Ihr lieben Leute, das meiste in der Welt grenzt mehr aneinander als Ihr es meint[4])".

Der Glaube an die übergreifende Bedeutung der Musik findet seinen Niederschlag auch in der Erzählung Wackenroders über

1) Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt; hrsg. von La Mara, S. 277.
2) Zitiert nach Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik, S. 266.
3) E. T. A. Hoffmann, Sämtl. Werke (a. a. O.), 1. Bd. S. 55.
4) „Die verkehrte Welt", Ludwig Tiecks sämtliche Werke, 13. Bd. Wien 1818, Verlag L. Grund, S. 7 f.

Leonardo da Vinci, er habe beim Malen der Mona Lisa Musik spielen lassen und er habe sich ihrer glücklich als Gehilfin bedient, sodaß sie auf die Kunst der Malerei ihren Widerschein geworfen habe[5]). Man wird hierbei an eine ähnliche Szene aus Goethes Leben erinnert: während der ersten Bearbeitung der Iphigenie, Februar 1779, schreibt er an Frau von Stein: „Musik hab ich mir kommen lassen, die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden". Und einige Tage später: „Meine Seele löst sich nach und nach durch die lieblichen Töne aus den Banden der Protokolle und Acten. Ein Quatro neben in der grünen Stube, sitz ich und rufe die fernen Gestalten leise herüber". Indessen hat die Musik hier nurmehr „lindernde" Kräfte, ohne entscheidenden Einfluß auf das Werk zu gewinnen; sie ist angenehme Umrahmung für Goethe, erklingt aber immer gleichsam aus der „Nebenstube". Während sich die Romantiker in sie „hineinretten", wenn alle andere Kunst sich dem Ausdruck des Un-sagbaren verweigert. Denn, so wußte Bettina, Musik ist das Unendliche im Endlichen, das Genie in jeder Kunst. Sie ist Geist, und darum muß sie in allen anderen Künsten wirksam sein, um deren Stofflichkeit zu durchdringen. Darum nannte Bettina sie die Seele jeder Kunst.

Musik ist aber auch die Seele der Liebe. Liebe will nichts für sich sein, sie strebt nur nach harmonischer Vereinigung mit dem Geliebten, und Harmonie ist ja gerade das musikalische Element. „Musik ist das Berühren des Göttlichen mit dem Menschlichen[6])". Melodie ist Harmonie Gottes; alles Unmelodische kommt nicht von Gott, stört unsere innere Harmonie, und ist darum Sünde. Musik reizt die Sinne, um Überirdisches zu empfinden. Weil sie übersinnlich ist, kann sie nicht verstanden werden. „Da Musik unbegreiflich ist, so ist sie gewiß Gott", „denn das Unbegreifliche ist immer Gott"[7]). Bettina erzählte Goethe, sie habe einen Musiklehrer, der sich vor den anderen auszeichne, denn wenn sie „warum" frage, habe er nie ein „Weil" zur Antwort, sondern er müsse gestehen, daß alles

---

5) W. H. Wackenroder, Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders, a. a. O. S. 35 f.
6) Oe. III, 169 f.
7) Oe. III, 260.

in der Musik himmlisches Gesetz sei[8]). Als man ihr berichtete, Goethe wolle nichts von der kleinen Sept wissen, weil sie sich nicht in Reih und Glied stelle mit den bündig abgeschlossenen Gesetzen der Harmonie, da bot sie ihre ganze Überredungskunst auf, um ihn von diesem Standpunkt zu bekehren: „Die Sept klingt freilich nicht ein, und ohne sinnliche Basis; sie ist der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen; sie ist übersinnlich, sie führt in die Geisterwelt, sie hat Fleisch und Bein angenommen, um den Geist vom Fleisch zu befreien, sie ist zum Ton geworden, um den Tönen den Geist zu geben, und wenn sie nicht wär', so würden alle Töne in der Vorhölle sitzen bleiben. Bilde Dir nur nicht ein, daß die Grundakkorde was gescheuteres wären als die Erzväter vor der Erlösung, vor der Himmelfahrt. Er kam und führte sie mit sich gen Himmel, und jetzt, wo sie erlöst sind, können sie selber erlösen — sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So ist es mit den Christen, so ist es mit den Tönen: ein jeder Christ fühlt den Erlöser in sich, ein jeder Ton kann sich selbst zum Vermittler, zur Sept erhöhen und da das ewige Werk der Erlösung aus dem Sinnlichen ins Himmlische vollbringen, und nur durch Christum gehen wir in das Reich des Geistes ein, und nur durch die Sept wird das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik, ewig bewegter Geist, was eigentlich der Himmel ist; sowie sie sich berühren, erzeugen sich neue Geister, neue Begriffe; ihr Tanz, ihre Stellungen werden göttliche Offenbarungen; Musik ist das Medium des Geistes, wodurch das Sinnliche geistig wird — und wie die Erlösung über alle sich verbreitet, die von dem lebendigen Geist der Gottheit ergriffen, nach ewigem Leben sich sehnen: so leitet die Sept durch ihre Auflösung alle Töne, die zu ihr um Erlösung bitten, auf tausend verschiedenen Wegen zu ihrem Ursprung, zum göttlichen Geist. Und wir armen Menschen sollten uns genügen lassen, daß wir fühlen: unser ganzes Dasein ist ein Zubereiten, Seligkeit zu fassen"[9]).

Gerade weil die Sept sich nicht eingliedern läßt in die „abgeschlossenen Gesetze", deshalb wies Bettina ihr die Rolle des gött-

8) Oe. III, 168.
9) Oe. III, 232 f.

lichen Führers zu. Wenn sie Musik hörte, dann achtete sie nicht auf Einhaltung der Gesetze, nicht auf Durchführung eines Satzes oder Begleitung eines Instrumentes; sie fühlte sich in ihr, wie sich der Fisch im Wasser fühlt. Sie sagte selbst, es sei kein Zuhören, sondern ein Sein in der Musik[10]). Wenn sie auch nicht so auf die einzelnen Töne und Themen achtete, so vernahm sie andererseits in der Musik auch wieder mehr als viele andere. Sie hörte Unhörbares, übergangene Harmonien: „Glaub's, Musik wirkt, begeistert, entzückt, nicht dadurch, daß wir sie hören, sondern durch die Macht der übergangenen, dazwischen liegenden Harmonien, d i e s e halten den hörbaren körperlichen Geist der Musik durch ihre unhörbare geistige Macht verbunden mit sich. — D a s ist das ungeheure Einwirken auf uns, daß wir durchs Gehörte gereizt werden zum Ungehörten; denn wir sind durch e i n e n Ton mit allen verwandt und durch alle mit jedem einzelnen besonders"[11]).

Als sie sich in diesen Gedanken versenkte, ging ihr mit einem Mal das Geheimnis der Schöpfung auf. Wie e i n Ton die Macht hat, eine ganze Melodienreihe von verwandten Tönen aus sich heraus zu entwickeln, so hat das e i n e Wort Gottes „es werde" die Macht, die Schöpfung hervorzurufen[12]). Der e i n e Ton, das e i n e göttliche Wort umfaßt das All: „Ohne das Eine ist Alles nichts; ohne Alles ist nicht das Eine"[13]). Die verschiedenen Modulationen sind alle von einem Gesamtgefühl getragen, und dieses wirkte so erregend auf sie ein, daß sie z. B. beim Anhören einer Symphonie das dringende Bedürfnis hatte, mitzuspielen, um Ruhe zu finden, oder bei einer Oper am liebsten mitschmettern möchte. Im Einklang mit Musik fühlte sie sich gereinigt von aller Ichsucht und Kleinlichkeit, angefeuert zu edlen Taten und wankellosem Mut. Ähnlich sagte Novalis, alles Liebe und Gute werde durch Musik angeregt[14]). Daß der Mensch von Musik begeistert wird, war für Bettina ein Beweis seiner Größe: „Doch ist der Mensch hingerissen von erhabner Musik, warum nur, wenn er nicht selbst erhaben ist? — Ja, es ist doch ein geheimer Wille in der Seele groß zu sein. Das erquickt wie Tau,

10) Oe. III, 168.
11) Oe. II, 150.
12) Oe. III, 366.
13) Oe. II, 150.
14) Novalis, Schriften, hrsg. v. Paul Kluckhohn. 3. Bd. S. 100

den eignen Genius die Ursprache führen zu hören, — nicht wahr? — O wir möchten auch so sein wie diese Töne, die rasch ihrem Ziele zuschreiten, ohne zu wanken"[15]).

Wo je Musik erklang, ist auch ihre läuternde veredelnde Wirkung verspürt worden, aber in besonderem Maße wurde sie von der Romantik vernommen. Sternbald bekennt: „Ich fühle es jedesmal, wie Musik die Seele erhebt, und die jauchzenden Klänge wie Engel mit himmlischer Unschuld alle irdischen Begierden und Wünsche fern abhalten. Wenn man ein Fegefeuer glauben will, wo die Seele durch Schmerzen geläutert und gereinigt wird, so ist im Gegenteil die Musik ein Vorhimmel, wo diese Läuterung durch wehmütige Wonne geschieht"[16]). Und Wackenoder erzählt von Josef Berglinger, er sei sich, wenn die Musik beendigt war, jedesmal reiner und edler vorgekommen[17]).

Bettina wollte diese ethische Wirkung der Musik praktisch verwertet wissen. So versprach sie sich einen günstigen Einfluß der Musik auf den Verbrecher, der, einmal aus der Gesellschaft ausgestoßen, den Weg nicht mehr zurückfindet in die Gemeinschaft. Sie glaubte, Musik könne ihn aus seiner Ausgeschlossenheit befreien und ihn wieder in Übereinstimmung bringen mit der Gesellschaft. In ihrer Schrift: „Dies Buch gehört dem König" legte sie in einem fingierten Gespräch zwischen dem Bürgermeister von Frankfurt und Frau Rat Goethe dieser ihre Gedanken in den Mund und läßt sie sagen. „— — Musik allgemeine Weltsprache! — warum fragt ihr nicht in d i e s e r sein (des Verbrechers) Herz, seinen Geist? — Er würde tiefer antworten, für euch belehrender! — Musik! Trieb, den versunkenen Lebensgeist aus dem Wahnsinn zu wecken! — ... — Warum wollen Sie denn absolut, daß der Gott mit ihm hebräisch spreche? — und nicht, wie ich verlange, durch die Wissenschaft, durch die Kunst?" — Und der Bürgermeister antwortet ihr, ironisch übertreibend: „Alles, was ich da herausbuchstabiere, ist, daß Sie meinen, dem Unmut der Verbrecher mit einem Konzert unter die Arme zu greifen! —"[18]). Diese für damalige Zeiten umstürzlerische

15) Oe. II, 210 f.
16) Ludwig Tiecks Schriften, Berlin 1843, S. 205.
17) Wackenroder, Herzensergießungen, S. 131.
18) Oe. VI, 345.

Idee fand in unseren Tagen versuchsweise Verwirklichung. Ein namhafter Dirigent unserer Zeit berichtete in einem Vortrag über „Die moralischen Kräfte der Musik" von einem solchen Fall: Die Insassen eines Zuchthauses wurden in mehrstimmigem Chorgesang unterrichtet, mit überraschendem Erfolg. Das persönliche Verhalten der Sträflinge habe sich sowohl gegen die Vorgesetzten wie auch gegen die Mitgefangenen gebessert. Statt der bisher üblichen Strafen genügte von jetzt an meistens die Drohung, den Schuldigen von der nächsten Chorgesangstunde auszuschließen, um ihn gefügig zu machen. Indessen ist auch heute, wie zu Bettinas Tagen, dieser Versuch problematisch. Doch ein anderer Vorschlag der Verwertung von Musik hat in unserer Zeit selbstverständliche Anwendung gefunden: die Geltendmachung des musikalischen Einflusses auf die Erziehung. Das Musizieren in Schulen und Lagern weckt gemeinschaftsbildende Kräfte, das Band der Harmonie umschlingt die verschiedensten Individuen, macht sie hellhörig für höhere Ziele und bringt ihre Sinne zur Erkenntnis von Ideen, ehe sie der Verstand formulieren kann. So forderte Bettina, das erste aller Erziehungselemente müsse die Musik sein. Sie bringe die Skala der Seele auf die reinste Temperatur, befruchte die Sinne und befähige sie zu dem, was der Geist noch nicht faßt[19]).

Es gibt ein Werk Goethes, in dem der Musik auch eine läuternde lösende Kraft zugesprochen wird: die „Novelle". Nicht durch Gewalt wird darin der Löwe bezwungen, sondern durch die herzergreifenden Töne einer Flöte und durch die liedartige Weise eines Kindes. Doch ist die Musik hier nur mehr ein Gleichnis für die Macht des Geistes, die Triebe zu überwinden. Goethe spricht es selbst Eckermann gegenüber aus: „Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle. ..." Die Musik ist ihm Symbol, dies Ideelle zu verdeutlichen. Bettina aber nahm die Einwirkung der Musik auf Tiere nicht symbolisch, sondern wörtlich: „Diesen Winter hatte ich eine Spinne in meinem Zimmer; wenn ich auf der Gitarre spielte, kam sie eilig herab in ein Netz, was sie

19) Oe. VII, 30 f.

tiefer ausgespannt hatte. Ich stellte mich vor sie und fuhr über die Saiten; man sah deutlich, wie es durch ihre Gliederchen dröhnte, wenn ich Akkord wechselte, so wechselten ihre Bewegungen, sie waren unwillkürlich; bei jedem verschiedenen Harpege wechselte der Rhythmus in ihren Bewegungen; es ist nicht anders — dies kleine Wesen war freudedurchdrungen oder geistdurchdrungen, solang' mein Spielen währte; wenn's still war, zog sie sich wieder zurück. Noch ein kleiner Geselle war eine Maus, der aber mehr der Vokalmusik geneigt war; sie erschien meistens, wenn ich die Tonleiter sang; je stärker ich den Ton anschwellen ließ, je näher kam sie; in der Mitte der Stube blieb sie sitzen; mein Meister hatte große Freude an dem Tierchen; wir nahmen uns sehr in acht, sie nicht zu stören. Wenn ich Lieder und abwechselnde Melodien sang, so schien sie sich zu fürchten; sie hielt dann nicht aus und lief eilends weg. Also die Tonleiter schien diesem kleinen Geschöpfchen angemessen, die durchgriff sie, und wer kann zweifeln: bereitete ein Höheres in ihr vor; diese Töne, so rein wie möglich getragen, in sich schön, die berührten diese Organe. Dieses Aufschwellen und wieder Sinken bis zum Schweigen nahm das Tierchen in ein Element auf. ... Diese beiden kleinen Tierchen haben sich der Musik hingegeben; es war ihr Tempel, in dem sie ihre Existenz erhöht, vom Göttlichen berührt fühlten. ..."[20]).

Und nicht nur die Tiere, die ganze Natur wandelt sich unter dem Einfluß der Musik. So erzählte Bettina von der Begegnung mit einem Schäfer folgendes: „... nun blies er das Lied des weissagenden Tempelknaben aus Axur von Ormus mit Variationen eigner Eingebung; die feierliche Stille, die aus diesen Tönen hervorbricht und sich mitten im leeren Raum ausdehnt, beweist wohl, daß die Geister auch in der sinnlichen Welt einen Platz einnehmen, zum wenigsten ward alles anders: Luft und Gebirge, Wald und Ferne und der ziehende Strom mit dem gleitenden Nachen waren von der Melodie beherrscht und atmeten ihren weissagenden Geist"[21]). Diese kleine Erzählung vom flötenden Hirten läßt uns an Orpheus denken, von dem der Mythos weiß, daß durch seine Musik auch „alles anders ward", die Macht seiner Gesänge bezwang die wilden Tiere,

20) Oe. III, 262 f.
21) Oe. III, 258.

wirkte „bergeversetzend" auf die Natur ein, sodaß sich Bäume und Felsen ihm neigten, lockte den Strom aus seinem Lauf und drang in unterweltliche Tiefen hinab. Es gibt nichts und niemand, der der Musik sein Ohr verschließen könnte, denn sie ist ja nichts, das von außen an uns herantritt, sondern sie ist uranfänglich da. Sie lebt auch in den Elementen, ja sie ist „Selbsterzeugung der vier Elemente ineinander"[22]). Sie liegt also auch der Natur zugrunde.

Diesen Glauben teilte Bettina mit den Romantikern. So meinte Novalis: „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein"[23]). Und Justinus Kerner sagt in seinem Gedicht „Alphorn", daß ihn der Ton eines Alphorns überall begleite sein ganzes Leben hindurch: es tönt ihm aus Wald und Luft, von Berg und Tal ins Herz hinein; es ist der Grundton der Natur, der ihm erklingt. Diesen Grundton hört er „in süßer Qual"; und immer werden die Romantiker durch Musik zu Wehmut und Sehnsucht gestimmt. Aber dies unterscheidet Bettina von ihnen, daß sie durch Melodien der Natur nicht wehmutsvoll, sondern freudig erregt ward. Wenn sie Sphärenharmonien vernahm, das Klingen der Sterne, dann schien es ihr ein Tanzlied zu sein: „... ich lausche den Sternen da oben! — ich hör' Musik, sie schmelzen ihr Licht ins dunkle Nachtblau, ihre Strahlen klirren im Tanz aneinander"[24]). Wer sich innig in die Betrachtung des nächtlichen Himmels versenkt, dessen Gedanken klingen mit den Akkorden der Sterne zusammen in allumfassender Harmonie: „Und alle Sterne sind Melodien, die im Strom der Harmonie schwimmen, Weltseelen, die den Geist Gottes hervorblühen, Töne, die mit verwandten Tönen anklingen, und wenn wir zu den Sternen aufsehen, so klingen unsere Gedanken an mit ihnen; denn wir gehören in die Sippschaft ihnen verwandter Akkorde — und wie jeder Gedanke, jede Melodie Seele ist, so soll der Menschengeist durch sein Allumfassen Harmonie werden — Poesie Gottes —"[25]). Diese Sphärenharmonie war für Bettina viel vernehmlicher im Winter als in lauen Frühlings- oder schwülen Sommernächten. Und ihre Vorliebe für klare Winterlandschaft ist bezeichnend für ihre frische unsenti-

22) Oe. II, 150.
23) Novalis, Fragmente; Paul Kluckhohn, a. a. O. S. 291. 3. Bd.
24) Oe. I, 57, 58.
25) Oe. II, 377.

mentale Art. „Ich saß in der Ecke und hörte ein langes Gedicht mit den Ohren, die Seele sehnte sich hinaus in den Schnee, in die sternenhallende Luft; die Sterne haben einen Ton, einen sprechenden Laut, der viel vernehmlicher ist in klarer Winternacht wie im Sommer; — vernehmlich, nicht hörbar, wie denn alles in der Natur vernehmlich ist, wenn's auch die äußern Sinne nicht gewahr werden"[26]). Auch der Mondschein erweckte ihr ein helles Klingen: „Der Mond scheint so hell in meine Stube, daß sie ganz klingend aussieht"[27]). Bettina hatte das innere Organ dafür, dieses Klingen, das mit den Ohren nicht zu hören ist, zu vernehmen; und immer lauschte sie dem Lied in allen Dingen, von dem Eichendorff singt:

„Schläft ein Lied in allen Dingen
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst Du nur das Zauberwort."

In jeder Musik ist ein Zauber enthalten, der vom Menschen gelöst werden muß: der Mensch muß so hingebend zuhören, daß die Melodie ganz in ihn eingeht und eins wird mit seiner Seele. Wie die Natur den Menschen braucht, um erlöst zu werden aus ihrer Gebundenheit, wie der Dichter sich an den Menschen wendet, weil erst in seinem Herzen die Dichtung zum Leben erweckt wird, so trägt auch die Musik Verlangen nach der menschlichen Seele. Ohne diese würde sie sinnlos verhallen. Aber wenn sie vom menschlichen Ohr aufgefangen wird, ist sie geborgen und am Ziel. Das empfand Bettina einst besonders deutlich, als sie im Vorbeifahren an einem Gasthaus eine Stimme herausklingen hörte, von einer Orgel begleitet. Sie ließ langsam weiterfahren und lauschte der „Liebeserklärung", die der Ton des Gesanges ihr machte: „O Du hörst mich! — und bist geschaffen für mich, mich zu begreifen; weil du mich forttragen sollst in deinem Busen, forttragen zwischen dem Gebraus' aller unbegriffenen Tonwellen, soll ich allein in dir hinübergetragen werden in den Geist, in den Begriff, der deine Umarmung ist; das ist die Liebe, die ich suche, und die im Vorüberschreiten du mir schenkst. — Nein! Im Verhallen an deinem Ohr, — ich fühl's —

26) Oe. II, 447.
27) Oe. II, 76.

birgst du mich — im Geist — dein Geist leitet lieblich die Hochzeitsfeier ein, — ich verberge mich — ich vertöne, — denn ich fühle mich geborgen — in deinem Busen —'. Und so hatte er mich gefangen, der Ton des Gesangs"[28]).

2.

DICHTUNG.

Dichtung entsteht ursächlich aus einer Stimmung des Dichters, aus seinem Gestimmt-sein zu ihr. Dies Wort Stimmung, dem musikalischen Bereich entlehnt — der Dichter wird einem Instrument verglichen, das auf eine bestimmte Tonart gestimmt ist — dies Wort deutet auf geheime Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie. Ehe die Dichtung zur Gestalt wird, ist die Stimmung da und gibt den Ton an, den die Dichtung beibehalten muß, wenn sie harmonisch sein will. Nur die Dichtung besteht, die ihrer Stimmung treu bleibt. Diese Stimmung prägt den Stil der Dichtung, und dieser Stil ist es, der uns, vor dem Begreifen des Inhalts eines Kunstwerks, gefangen nimmt. So sagt Novalis, es sei die Melodie eines Stils, die uns zu einer Lektüre hinführt und fesselt[1]). Für Bettina war jede Dichtung unzugänglich, wenn sie nicht getragen war von der angeborenen Melodie: „ich glaub' auch, daß nichts ohne Musik im Geist bestehen kann, und daß nur der Geist sich frei empfindet, dem die Stimmung treu bleibt. — Ich kann's auch noch nicht so deutlich sagen, ich meine, man kann kein Buch lesen, keins verstehen oder seinen Geist aufnehmen, wenn die angeborene Melodie es nicht trägt, ich glaub' das alles müßt' gleich begreiflich oder fühlbar sein, wenn es in seiner Melodie dahinfließt. Ja, weil ich das so denke, so fällt mir ein, ob nicht alles, solang es nicht melodisch ist, wohl auch noch nicht wahr sein mag. Dein Schelling und Dein Fichte und Dein Kant sind mir ganz unmögliche Kerle"[2]). Die Sprache der Philosophen ist nicht melodisch, darum leuchtete sie ihr nicht ein und darum schienen philosophische Werke ihr der letzten Wahrheit zu entbehren. Nietzsche hätte ihr wohl einge-

28) Oe. V, 109.
1) Novalis, hrsg. v. P. Kluckhohn (a. a. O.) 3. Bd. S. 320.
2) Oe. II, 28.

leuchtet, er, der Musik hört, wenn er denkt, wie seine Schwester von ihm erzählt[3]). Für Bettina besaß jeder Gedanke eine Verklärung, das ist Musik. Und wenn der Gedanke in seiner ganzen Wahrheit zum Ausdruck kommen soll, geschieht dies nur in musikalischer Sprache, „die erst ist der Geist, nicht der Inhalt, der wird nur Liebesgespräch durch die Musik der Sprache"[4]). Musik der Sprache — das ist ihr Rhythmus. Der Rhythmus faßt den Gedanken in seiner verklärten Gestalt und hebt den tieferen Sinn hervor.

Während so der Rhythmus nach Bettinas Auffassung der eigentliche Träger poetischer Offenbarung ist, spielt der Reim für sie eine untergeordnete, ja fast negative Rolle. Reime kamen ihr kleinlich vor, der Gedanke wolle garnicht gereimt sein, er wolle ungehindert sich auswachsen wie ein Baum, ohne daß man seine Äste verbiege und das wilde Gerank abschneide. Diese Abneigung gegen den Reim teilte Bettina nicht so sehr mit den Romantikern, als mit den Jungdeutschen, zu deren Wortführer sich Theodor Mundt macht in seiner Schrift: „Die Kunst der deutschen Prosa". Er ist der Meinung, daß Reim und Vers abgewirtschaftet hätten. Die Prosa stehe an melodischer rhythmischer Schönheit der Verskunst nicht nach: „Der Rhythmus der Prosa ist die feinste Tonschöpfung für das Ohr, weil er so ideell ist und bestimmte Versgänge zu vermeiden hat, ohne doch unbedingt und ungefärbt zu sein von Versmaß und Metrum, die über die Fläche der Prosa wie unsichtbare Luftmusik hinfahren"[5]). Im Gegensatz zu den Jungdeutschen hegten die meisten Romantiker eine besondere Vorliebe für Versmaß und Reim. Tieck begründete sie in seiner Vorrede zu den Minneliedern[6]): der Reim sei bedingt durch „die Liebe zum Ton und Klang, das Gefühl, daß die ähnlich lautenden Worte in deutlicher oder geheimnisvoller Verwandtschaft stehen müssen, das Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln". Bettina selbst versuchte sich, wenn auch selten, in Reimen, aber meistens sind ihre Gedichte wirklich nicht viel mehr als leeres Reimgeklingel. Da ist z. B. dieses:

---

3) Elisabeth Förster-Nietzsche, Das Leben Friedr. Nietzsches, I, 178.
4) Oe. II, 300.
5) Theodor Mundt, „Die Kunst der deutschen Prosa", 1837, S. 123.
6) Ludwig Tieck, Kritische Schriften I, 199.

„Das Abendrot am Strand hinzieht,
Ergibt den Wellen sich mit Lust,
Da schwellet die beklemmte Brust
Der unbewußten Sehnsucht Lied,
So kühn gewaltig zwingt das Lied
Die Trauer der beklemmten Brust,
In Lebensmut erstrebt sie Lust,
In Liebesflut sie Wolken zieht,
Und weckt in der beklemmten Brust
Der hohen Freiheit kühnes Lied.
Sein voller Klang
Das Herz durchdrang,
Das Lied sich schwang
In Liebesdrang.
Zu ihm, zu dem ich hin verlang',
Dort über die Berge mit der Lerche,
Ihm nach der Hymne zu singen dem Volk,
Dem von seinen Lippen sie sollte erklingen"[7]).

Die Worte Lust, Brust, zieht, Lied kehren echoartig in abgehackten Zeilen wieder. Es scheint fast, als wolle Bettina mit diesem Gedicht beweisen, daß Reim und Versmaß die schwebende Melodie des Geistes mit ihren festen Maßen umklammere und töte. Und wirklich sprengt sie am Schluß dieses Gedichtes unvermittelt die Fesseln der Metrik. Sie fürchtet wie die Jungdeutschen, daß der Reim die Ahnung und Gewalt des Geistes brechen könne und daß der Gedanke durch den Versbau seine ihm innewohnende Größe nicht verwirklichen könne. Sie glaubte an das höhere musikalische Gesetz im Rhythmus, der dem freien Gedanken zu seiner eigentlichen Macht verhilft. Reim und Versmaß schienen ihr nicht in dem Maße eine organische Verbindung mit dem Gedanken einzugehen wie der Rhythmus.

An den Hölderlinschen Hymnen erschloß sich ihr rein und überwältigend das Wesen des freien Rhythmus. Sie machte die Bekanntschaft von Hölderlins treustem Freund, Sinclair (in Bettinas Briefen erscheint er als „St. Clair"), der ihr seine Bücher lieh und ihr erzählte von seinem Leben, seiner Krankheit und von seinen

7) Oe. I, 39.

Erleuchtungen, die blitzartig aus ihm hervorbrachen, um ihn danach nur um so tiefer in die Geistesnacht hinabzustoßen. Mit instinktiver Sicherheit vernahm sie in Hölderlins Poesie die Stimme des Genius; und wie immer, wenn sie die Manifestation des Genius im Irdischen erkannte, wollte sie mit schöner Selbstverständlichkeit ihm dienstbar sein. Sie wollte zu Hölderlin nach Homburg reisen und den Wahnsinnigen pflegen. Dies bedeutete für sie keine Aufopferung; sie traute sich zu, daß im Gespräch mit ihr die zerbrochenen Tasten seiner Seele wieder anklingen würden und ihr Aufschlüsse geben über Dinge, nach deren Offenbarung sie begehrte. Aber da sie zu jung war, um ihren Entschluß allein durchführen zu können, scheiterte ihr Vorsatz an dem Widerstand der Verwandten, die ihren Wunsch selbst für wahnsinnig erachteten. Entrüstet klagte sie ihre Zeit an: „Bildungsflicken hängt man einem auf, mit denen man nichts anzufangen weiß, aber die Tiefe und Gewalt eines einzigen Seelengrundes zu erforschen, da hat kein Mensch Zeit dazu"[8]). In all seinem dumpfen Dahinvegetieren spürte sie noch den göttlichen Funken heraus. Ja, sein Wahnsinn erklärte sich ihr nur als Folge des Eingreifens göttlicher Macht in sein Dasein: „Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschem Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend; und als die Strömungen verlaufen sich hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet"[9]). Nietzsche spricht in „Jenseits von gut und böse" von den Nervenepidemien in Griechenland (in der Art von Epilepsie und Veitstanz), welche die Griechen zu dem herrlichen Typus der Bacchanten herausgebildet hätten. Und er sagt weiter: „ihr Geheimnis war, auch die Krankheit, wenn sie nur Macht hatte, als Gott zu verehren." So verehrte Bettina in der Krankheit Hölderlins den Einbruch des Göttlichen, sie vernahm ihn in den Aussprüchen und abgerissenen Hymnen, die über seine Lippen kamen, ohne daß er selbst um deren letzten Sinn wußte. Er war nur „Mundstück letzter Imperative", wie es Nietzsche einmal von sich selbst sagt.

Die Worte Hölderlins, die ihr Sinclair übermittelte, schienen ihr

8) Oe. II, 191.
9) Oe. II, 340.

an das göttliche Geheimnis der Sprache zu rühren. Die Unbedingtheit, mit der er an die religiösen Ursprünge der Poesie glaubte und diesem Glauben alles andere unterwarf, fand tiefen Widerhall bei Bettina, für welche unbedingte Unterwerfung unter die Stimme des Genius höchstes Gebot war. Dieser Gehorsam der inneren Stimme gegenüber gehörte für sie zum Wesen jedes wahren Dichters. In einem Brief an den jungen Schriftsteller Philipp Nathusius sprach sie es aus: was zum Dichter mache, sei strengste Selbstverleugnung, daß das Vergängliche, Scheinende, Unwahre von ihm abgleite, „daß er nichts mehr will, sondern durchlebt ist von einem höheren Willen, der alles Persönliche auflöst — völlig passiv"[10]). Hölderlin ließ in steigendem Maße alle irdischen Gesetze der gebundenen Form von sich abgleiten. Das, was er gleichsam in Ekstase vernahm, schrieb er nieder, wie es ihm inspiriert wurde, unmittelbar, ohne den Versuch zu machen, es hinterher in Reim und Strophe zu bannen. Die Gedichte seiner Spätzeit führen mehr und mehr „an die Kluft, wo das Wort sich dem Verstand entzieht, und nur noch unmittelbarer Rhythmus des inneren Seelenlebens scheint"[11]).

In einem langen Briefe an die Freundin Günderode interpretierte Bettina Hölderlins eigene Worte über Rhythmus und Poesie mit kongenialem Verständnis: „Solange der Dichter noch den Versakzent suche und nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine Poesie noch keine Wahrheit; denn Poesie sei nicht das alberne sinnlose Reimen, an dem kein tieferer Geist Gefallen haben könne, sondern das sei Poesie: daß eben der Geist nur sich rhythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege, während das Poesielose auch geistlos, mithin unrhythmisch sei — und ob es denn der Mühe lohne, mit so sprachgeistarmen Worten Gefühle in Reime zwingen zu wollen, wo nichts mehr übrig bleibe als das mühselig gesuchte Kunststück zu reimen, das dem Geist die Kehle zuschnüre. Nur der Geist sei Poesie, der das Geheimnis eines ihm eingeborenen Rhythmus in sich trage, und nur mit diesem Rhythmus könne er lebendig und sichtbar werden; denn dieser sei seine Seele, aber die Gedichte seien lauter Schemen, keine Geister mit Seelen. — ... Wer erzogen werde zur Poesie im göttlichen Sinn, der müsse den Geist des Höchsten für gesetzlos anerkennen

10) Oe. V, 50.
11) Oe. V, 562.

über sich und müsse das Gesetz ihm preisgeben; nicht wie ich will, sondern wie du willst! — und so müsse er sich kein Gesetz bauen; denn die Poesie werde sich nimmer einzwängen lassen, sondern der Versbau werde ewig ein leeres Haus bleiben, in dem nur Poltergeister sich aufhalten. Weil aber der Mensch der Begeisterung nie vertraue, könne er die Poesie als Gott nicht fassen. — Gesetz sei in der Poesie Ideengestalt, der Geist müsse sich in dieser bewegen und nicht ihr in den Weg treten, Gesetz, was der Mensch dem Göttlichen anbilden wolle, ertöte die Ideengestalt, und so könne das Göttliche sich nicht durch den Menschengeist in seinen Leib bilden"[12]).

Im Rhythmus zeigte sich für Bettina die Macht der Beziehungen zwischen Geist und Sprache, deren gegenseitiges Erfassen sie im Gleichnis der Liebe sah[13]). Zwischen beiden braucht es keiner Vermittlung durch Formgesetze, sondern unmittelbar vereinigen sich Geist und Sprache mit elementarischer Gewalt. Wie „eine gewisse romantische Unordnung oder vielmehr Zufallsordnung" in der Natur für sie „so was Lockendes, ja ganz Hinreißendes hat"[14]), so standen ihrem Herzen am nächsten diejenigen Dichtungen, die entstanden sind unter Beiseitelassen der metrischen Regeln, die vielmehr unmittelbare Ausströmungen des Geistes sind, der „sich vergißt und dahin wallt wie der Quell, dem der Fels sich auftut. ... — Sollte Poesie nicht so vertraut mit der Natur sein wie mit der Schwester und ihr auch einen Teil der Sorge überlassen dürfen? — Sodaß sie manchmal ihre geheiligten Gesetze ganz aufgäb' aus Liebe zur Natur und alle sittlichen Fesseln sprengt und ihr sich in die Arme stürzt voll heißem Drang, ungehindert nur an ihrer Brust zu atmen. Ich weiß wohl, daß die Form der schöne untadelige Leib ist der Poesie, in welchen der Menschengeist sie erzeugt; aber sollte es denn nicht auch eine unmittelbare Offenbarung der Poesie geben, die vielleicht tiefer, schauerlicher ins Mark eindringt, ohne feste Grenzen der Form? —"[15]).

Den Glauben, daß dichterische Sprache direkter schöpferischer Ausdruck des Geistes ist, teilte Bettina mit der Romantik, für welche

12) Oe. II, 341 f.
13) Oe. II, 391.
14) Oe. II, 433.
15) Oe. II, 434.

die Sprache eine Tat des göttlichen Geistes ist, ähnlich der Musik. Das Wissen um die Urgründe der Sprache ist ihnen von Herder überkommen, dem die Sprache ursprüngliche Dichtung bedeutete, denn sie schuf für alles, was existierte, ein Zeichen, ein Bild. In diesen Zeichen und Bildern machte der Geist ausdrücklich, was vorher unaussprechlich war. Je einfacher die äußeren Formen der Sprache sind, desto mehr zeugen sie von innerer Übereinstimmung mit dem Geist; und im Briefwechsel mit der Günderode gaben beide mehrmals dieser Überzeugung Ausdruck. Das, was die Seele empfindet, soll die Poesie schlicht wiedergeben; wollte sie diese Empfindung steigern durch äußere formale Mittel, so ginge ihre geistige Wirkung verloren. Die Sprache soll sich an den Ausdruck halten, der am wenigsten abschweift von der ersten Stimmung. Gedichte in solcher Sprache sind „Fußstapfen des Geistes"[16]). In späteren Jahren, 1835, trat Bettina in Briefwechsel mit dem jungen Schriftsteller Philipp Nathusius (dieser Briefwechsel liegt bearbeitet in ihrem Buch „Ilius Pamphilius" vor), dem sie vor allem den Rat mit auf seinen Weg gab, er solle mit seiner Sprache nur das Notwendige sagen, um den Gedanken auszudrücken, und nicht mehr. Die Prosa soll — wie zwei gleichseitige Dreiecke einander decken — Gefühl und Anschauung ohne Nachhilfe oder Beiwerk decken[17]). Der einfachste Ausdruck ist zugleich der allumfassendste. Sie warnte Nathusius vor der Dichtungskrankheit ihrer Zeit, die sie Jünglingsschwiemel nennt: „... ich habe nämlich eine Sammlung Gedichte, die jetzt mit Ruhm genannt wird, gelesen, und sie hat mir einen durchaus unerfreulichen Eindruck gemacht; es ist die von F...[18]), den mein Bruder Clemens in die Wolken hebt, ihn dem Byron vorzieht. — Ich aber habe gedacht: Ach Goethe! — Es ist eine Dichtungskrankheit, der man den Namen Jünglingsschwiemel beilegen könnte, denn es ist eine Art Getaumel bergab in diesen gedruckten Zeilen, die eine Empfindung erregen, und zwar au pied de la lettre, welche man im Französischen mal au cœur nennt. Der wahre Dichter ist nicht der Lieder ausströmende, vielleicht eher der, der keine Worte findet, und schweigt, bis in wenig Lauten er alles auszudrücken wagt. Aber hier ist Theatergarderobe im Überfluß, aber die Helden, die Ge-

16) Oe. II, 471.
17) Oe. V, 41.
18) Freiligrath.

danken, die sich drin dartun, sind knackschälig, auszehrend, verlogen ..."[19]).

Mit ihren feinen, an Goethe geschärften Sinnen vernahm sie jeden verlogenen unnatürlichen Ausdruck, sei er auch noch so verborgen durch geschickte Kunstmittel. So erkannte sie gleich, daß die gewollt schlichten, naiven Gedichte Heines nicht von der letzten Einfachheit sind, die nur das aussagt, was der Genius diktiert. Heine erscheint in ihnen vielmehr wie ein Schauspieler, der in eine Maske schlüpft und seine Rolle vollkommen beherrscht. Wenn er sich mit schlichten Gebärden bewegt und volksliedhafte Töne anschlägt, dann sind dies nur — sehr talentiert angewandte — Kunstmittel, aber nicht Ausflüsse der inneren Stimme. Und wenn er am Schlusse die Maske abnimmt, sieht man, daß alles nur ein geistreiches Spiel war. Dies bewußte Dichten, das mit ironischer Selbstaufhebung endet, mußte Bettina unsympathisch sein, ihr, welcher der Dichter ein heiliges, von göttlicher Macht gefülltes Gefäß bedeutete. Weil Heine nicht die Unterwerfung unter den Genius kennt, ist er für sie kein wahrer Dichter. „Gesundheit des echten Dichters ist nicht in ihm"[20]). Wie groß ist der Unterschied zu Goethe, dessen Erleben unmittelbar schöpferisch in Dichtung übergeht. „Umrauscht von klaren Bächen der ‚Goethelieder' voll Unschuld, voll Sinnenwonnen, voll heißem starkem Entzücken der Natur, konnte ich nie an Dichtungen Genuß haben, die wie destillierte und gebrannte Wasser mich anhauchen, ich meine: Heine! — — — Liederlicher Geistesumgang raubt alles. Keuschheit im Geist kann alles ersetzen"[21]). Die Dichtungen Heines schienen ihr wie ein Spiegel, der nicht das wahre Bild zeigt, sondern alles verzerrt und schief wiedergibt. Und es gibt Leute, die merken es gar nicht, daß ihr Bild, ihre Gefühle darin nicht natürlich zurückgeworfen werden, ja manche finden sich sogar sehr schön in solchem „schiefen Widerschein"[22]).

Wie groß auch ist der Unterschied zu Hölderlin, dessen alle hergebrachten Formen zerbrechender Rhythmus Ausdruck ist für die Unbedingtheit des göttlichen Auftrags, den er zu erfüllen hat. Für

19) Oe. V, 234 f.
20) K. M. Kertbeny, Silhouetten und Reliquien; Wien und Prag, Kober & Markgraf 1861, S. 111.
21) Ebd. S. 105.
22) Ebd. S. 117.

Heine ist die Dichtung keine „himmlische Gabe", die sich in eigenwilligen Rhythmen offenbart. Er schreibt Gedichte in fast allzu vollendeter Form, mit übereinstimmenden Hebungen und Senkungen und reimt Herz auf Schmerz, Tod auf Morgenrot. Aber durch diese Reime blickt ein ironisches Lächeln durch, er glaubt nicht an die Notwendigkeit dieser Form, wie doch Hölderlins Hymnen notwendiger schöpferischer Ausdruck sind. Die aalglatten, allzu leicht eingängigen Verse waren es wohl auch, die Bettina von „dem Honigtau der klebrigen Dichterblüten des Heine"[23]) sprechen ließ.

Alle Dichtung, die ihr nicht vom Geist diktiert schien, und die ihren Geist nicht befruchten konnte, lehnte sie ab. In ihrer Jugend hielten ihre Geschwister und Bekannte gern Leseabende ab, an denen sie auch teilnehmen mußte. Aber sie ließ das Vorgetragene meistens an sich vorüberrauschen, ohne den Sinn aufnehmen zu wollen. So erzählte sie z. B. von einem Abend, an dem die „Delphine" von der Staël zum Vortrag kam. Das Vorgelesene schien ihr so absurd, daß sie sich derweil mit den Kindern vergnügte und ihnen aus ihrem Taschentuch einen Plumsack knüpfte[24]). Es wäre ihr wie eine Unwahrhaftigkeit vorgekommen, wenn sie sich mit Büchern abgegeben hätte, die ihr innerlich fremd waren und ihr nichts zu sagen hatten. Und immer war dies ihr Maßstab, den sie an alle Dichtung anlegte: wenn sie nicht zutiefst von der Dichtung angesprochen wurde und wenn sie ihr nicht antworten konnte aus der Übereinstimmung ihres Geistes mit dem der Dichtung heraus, dann lehnte sie diese ab. „Wenn ein Buch Dir nicht eine Geliebte ist, so konnte es für Dich ungeschrieben bleiben"[25]).

3.

BILDENDE KUNST.

Im selben Sinne forderte sie von den Werken der bildenden Kunst, sie müßten uns in das Gewahrsam der Begeisterung nehmen, sonst hätten sie ihr Ziel nicht erreicht[1]). Begeisterung meinte sie in

23) Ebd. S. 111.
24) Oe. II, 413.
25) Oe. V, 281.
1) Oe. IV, 243.

der wörtlichen Bedeutung: der Geist, der im Kunstwerk in die Erscheinung tritt, wirkt durch dieses auf unsern Geist ein, zieht ihn ab vom Gemeinen und verbindet ihn mit dem Erhabenen. Das vom Künstler visionär erschaute Bild hat das Bestreben des Kreislaufes. Es drängt im Künstler zur Äußerung; ist es aber im Kunstwerk zutage getreten, dann verlangt es wieder auf den Weg nach innen, in die verstehend-empfangende Seele des Betrachters. So beschreibt Caspar David Friedrich Entstehen und Wirken seiner Bilder: „Schließe Dein leibliches Auge, damit Du mit dem geistigen Auge zuerst sehest Dein Bild. Dann fördere zutage, was Du im Dunkel gesehen, daß es zurückwirke auf andere, von außen nach innen"[2]). In dieser Rückwirkung sah auch Bettina das Wesentliche des Kunstwerkes.

Wie Bettina mehrmals erklärte, sie verstünde nichts von den Grundregeln der Musik und könne sie nicht beurteilen, so behauptete sie auch, sie verstehe garnichts von Malerei; sie wisse nicht, warum dieses Bild ihr gefalle und worin die Herrlichkeit jenes Bildes bestehe[3]). Ihr Maßstab, den sie an jedes Kunstwerk anlegte, war der Grad der Begeisterung, in dem es erschaffen wurde und den es erweckt. So lehnte sie das „aufs schandbarste geschmierte"[4]) Goetheportrait von Kolbe ab; nichts an diesem Bild schien ihr einen Zug goethischen Geistes zu vermitteln. Kolbe konnte ihrer Ansicht nach den goethischen Genius nicht in sich erlebt haben; sein Portrait ist ohne „Begeisterung" entstanden und erweckt darum auch nicht den Eindruck der Größe Goethes. Aber als Bettina in der Münchner Galerie das bekannte Selbstbildnis von Dürer sah[5]) — im Jahre 1500 entstanden — da erinnerte sie der Geist, der aus Dürers Antlitz spricht, an Goethe, obschon von einer äußeren Ähnlichkeit nicht im geringsten die Rede sein kann. Sie erschaute die innere Ähnlichkeit; es waren die weisheitsvollen, ernsten, tüchtigen Gesichtszüge, die sie an Goethe gemahnten. Die edle Harmonie, die beider Antlitz prägt, „trotzt der Häßlichkeit" und ist noch jenseits des irdischen Schönheitsbegriffes. In beider Gestalt sah Bet-

2) K. K. Eberlein, C. D. Friedrich, Bekenntnisse. Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1924. S. 121.
3) Reinhold Steig, Achim von Arnim und Bettina Brentano, Stuttgart und Berlin 1913; Bettina an Achim von Arnim, 3. Juni 1806. S. 28.
4) Oe. IV, 241.
5) Oe. III, 369 f.

tina Davids Ausspruch verwirklicht: ein jeder mag König sein über sich selber. Sie verstand darunter dies, daß die Natur des inneren Menschen in beiden die Oberhand gewann über die Zufälle und Unzuverlässigkeiten des äußeren. Beider Antlitz ist vom Geist beherrscht und das verleiht ihnen etwas Königliches. Wie Goethes Dichtungen Konfessionen sind, in denen er Klarheit sucht über sich und sein Erleben, so sind Dürers Bilder Bekenntnisse, Rechenschaftsberichte seines Suchens nach Wahrheit über sich und die Welt. In dem Selbstbildnis hat Dürer „sich angesehen, hat sich sein tiefstes Herz abgefragt und auf die Leinwand gemalt, daß es Rechenschaft gebe von ihm den nachkommenden Geschlechtern als der Würdige unter den Besten"[6]). Wackenroder preist in ähnlichen Worten Dürers Kunst, seine Nachdenklichkeit, seine Tiefe, und seine Werke ergreifen ihn in ihrer Verschmelzung von Kunst und Leben zu einem Guß. Auch Clemens Brentano verehrte Dürer. Seine Randzeichnungen nannte er ein göttliches Werk, und ein Mensch, der sie in Besitz hätte und recht liebte, wäre darum schon herrlich[7]).

Wie die Vorliebe für Dürer, so teilte Bettina auch die für Correggio mit der Romantik. Friedrich Schlegel meinte, wie Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer male, Raffael wie ein Architekt, so male Correggio wie ein Musiker[8]). Gerade die musikalische Stimmung war es wohl, die ihr Correggios Bilder nahe brachten. Nach dem Bericht Moritz Carrieres[9]) hing die „Jo" von Correggio in ihrem Zimmer. Und in diesem Gemälde war ihr vor allem das Thema das Wesentliche[10]): die völlige Hingabe an das Göttliche, das sich Jo nicht in irdisch greifbarer Gestalt nähert, sondern eingehüllt in Wolken und zerfließend in Duft; in der Berührung mit diesem Göttlichen erstrahlt Jo wie erleuchtet von innerem Licht. Nach einer Beschreibung der Günderode von Bettinas Zimmer[11]) wissen wir noch von einem andern Bild, das ihr Heim schmückte: die Lukretia von Lucas Cranach. Als sie es zum ersten Male auf einer

6) Oe. III, 395.
7) Reinhold Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano; Clemens Brentano an Achim von Arnim, 10. Oktober 1808, S. 259.
8) Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hrsg. von J. Minor. Wien 1882. II. Bd. S. 269.
9) M. Carriere, Lebensbilder. Lpzg. Brockhaus 1890. S. 240.
10) Bettinas ganze Zeit war in ihrer Kunstbetrachtung dem Inhaltlichen verhaftet und liebte symbolistische Ausdeutungen.
11) Oe. II, 34.

Ausstellung sah, klopfte ihr das Herz vor Entzücken. In einem Brief von Achim von Arnim[12]) beschrieb sie ihm die reizenden Farben der Lukretia, das liebliche Gesicht, die schönen, lebendig gemalten Hände. Da sie es einmal gesehen hatte, konnte sie es nicht mehr missen und erwarb es für sich. Und hierbei zeigt sich wieder ihr inniges Verhältnis zu den Werken der Kunst. Wo sie eines in seiner Schönheit erkannt hatte, da wollte sie es sich ganz zu eigen machen und auf ihr Leben einwirken lassen. Etwas später erzählte sie Arnim brieflich, sie habe das Sebaldusgrab gesehen, welches ihr „über alle Maßen wohlgefallen", und sie berichtete weiter von einer Mutter Gottes des Lucas von Leyden: „Sie küssen sich, die Mutter drückt ihren Mund in die Lippen des Kindes, das ihn wie liebliches Himmelsmanna kostet; die Liebe, die darin liegt, scheint zu zucken, so lebendig ist sie[13]). Hier, wie auch bei der Lukretia, erfreute sie sich vor allem an der Lebendigkeit der Darstellung, die vergessen läßt, daß das Bild nur aus ein wenig Farbe und Leinwand besteht, und die es vermag, ein Gefühl zu versinnbildlichen, in dem man sich unmittelbar betroffen findet.

Zu zeitgenössischer Malerei hatte Bettina im großen und ganzen kein so enges Verhältnis. Der Name Caspar David Friedrichs fällt nicht in ihren schriftlichen Äußerungen. (Aber darin steht sie nicht allein. Carl Gustav Carus z. B., selbst befreundet mit Friedrich, erwähnt dessen Namen nicht ein einziges Mal in seinen „Briefen über die Landschaftsmalerei", und dabei sind in dessen Landschaftsbildern zum großen Teil die Ideen schon verwirklicht, deren Erfüllung sich Carus erst von der Zukunft erhofft.) Wenn Bettina Ausstellungen von Werken ihrer Zeit besuchte, äußerte sie sich hinterher meist sehr unbefriedigt, bis auf einige Ausnahmen. Als solche Ausnahme galt ihr z. B. eine griechische Landschaft von Schinkel, deren Vordergrund den Aufbau eines Tempels füllt. Sie beschrieb Goethe aufs Genaueste dieses Bild. Es ist groß angelegt und verrät die Bedeutung des Architekten Schinkel, da es an seine Pläne für Platzanlagen erinnert, in denen er sich als Meister der Komposition zeigt. Seine Fähigkeit, das Bauwerk in die Landschaft rhythmisch einzugliedern und die Fläche belebend aufzuteilen, macht auch auf dem

12) Reinhold Steig, Achim von Arnim und Bettina Brentano; Bettina an Achim von Arnim, 21. Mai 1808, S. 157.

13) Bettina an Achim von Arnim, Regensburg, 21. September 1808, S. 196 f.

besprochenen Bildwerk imponierenden Eindruck auf Bettina. Und die Begeisterung für griechischen Geist und griechische Natur, die aus jeder Einzelheit des Gemäldes spricht und dem Künstler überall spürbar den Antrieb gab, erweckte Bettinas bewundernde Zuneigung[14]).

Von einer andern Ausstellung berichtete sie an die Malerin Pauline Steinhäuser: „Versäumt haben Sie nichts auf der Ausstellung, außer ein paar herrlichen Landschaften und das beste Bild, eine Frau mit einem schlafenden Kind betend, von Maes (Jan. Baptist Maes, 1794—1856, aus Gent), doppelte Beleuchtung einer Kirchenampel und Sonnenlicht, wunderbar schön, halbdunkel — man wußte nicht wars Licht oder Schatten, was diese Figur hervorhob"[15]). In solchen Lichtwirkungen sah Bettina das eigentlich malerische Element. Immer waren ihre Augen empfänglich für das bewegte Ineinander von Licht und Schatten und für die Reize der Farbbrechungen unter dem Einfluß von Licht. Kennzeichnend für ihre Empfindung von Lichtphänomenen ist die Stelle eines Briefes an Goethes Mutter: „... am liebsten war mir, wenn ich die Fenster verhing und doch durchsah, daß draußen die Sonne schien; ein Blumenstrauß, dessen Farben sich durch die Dämmerung stahlen, der konnte mich fesseln und von der innern Angst befreien, sodaß ich mich vergaß, während ich in die schattigflammenden Blumenkelche sah und Duft und Farbe und Formen gleichsam ein Ganzes bildeten; Wahrheiten hab' ich da erfahren, von denen ich ausging in meinen Träumereien, und die mir plötzlich den gebundenen Geist lösten, daß ich ruhig und gelassen das, was mir ahndete, fassen und aussprechen konnte; — indem ich den Blumenstrauß, der nur durch eine Spalte im Fensterladen erleuchtet war, betrachtete, erkannte ich die Schönheit der Farbe, das Übermächtige der Schönheit; die Farbe war selbst ein Geist, der mich anredete wie der Duft und die Form der Blumen —"[16]). In den Blumen erhellt sich uns am reinsten das Rätsel der Farben. Darum bekennt Runge: „Die Farbe ist die letzte Kunst, und die uns immer noch mystisch ist und bleiben muß, und die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den

14) Oe. IV, 234 ff.
15) Bettina an Pauline Steinhäuser, 15. November oder Dezember 1834. Karl Obser, Bettina von Arnim und ihr Briefwechsel mit Pauline Steinhäuser, S. 90.
16) Oe. III, 92 f.

Blumen verstehen"[17]). Das Wunder der Farbe war für Bettina — wie der Duft und die Form der Blume, wie das Lied der Nachtigall, wie der Ton einer einsamen Flöte — eine Anrede des Geistes. Diese Sprache des Geistes befreit von aller inneren Angst, denn in ihr gibt es keine Sinnlosigkeit oder Häßlichkeit. Sie lehrt vielmehr, daß alle Naturgebilde Offenbarungen von Schönheit und Harmonie sind. Wer diese Offenbarungen versteht, der fühlt sich aufgenommen in die Geisterfreundschaft, von der Ludwig Tieck am Schluß seines Aufsatzes über die Farben handelt: „In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, wie die Himmelsgeister in den verschiedenen Tönen der Instrumente. Wir können nicht aussprechen, wie uns jede Farbe bewegt und rührt, denn die Farben selber sprechen in zarterer Mundart zu uns; es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehen zu geben, und doch zugleich zu verbergen; die abgesonderten Farben sind seine einzelnen Laute, wir horchen aufmerksam darauf hin, wir merken wohl, daß wir etwas vernehmen, doch können wir keinem anderen, uns selber nicht, Kunde davon bringen; aber eine geheime magische Freude durchströmt uns, wir glauben uns selbst zu erkennen, und uns einer alten, unendlich seligen Geisterfreundschaft zu erinnern"[18]).

Die Augen verehrte Bettina als göttliche Kraft, weil sie fähig sind, die Phänomene des Lichts und der Farben als Äußerungen des Weltgeistes zu empfinden und so ihnen allererst zu ihrer Auswirkung zu verhelfen: „... mir ist jetzt vor allem der Sinn des Aug's gereizt, sehen möcht' ich, nur sehen. — Wie groß und herrlich die Kraft, mit dem Aug' alles zu beherrschen, alles in sich zu haben, zu erzeugen, was herrlich ist ..."[19]). Bettina wußte mit Goethe um die Beziehungen zwischen der Farbe und dem menschlichen Sehen; es sind die Augen recht eigentlich, die die Farben „erzeugen". — Mit Goethe wußte sie auch um die Bedeutung des Lichtes für das Sehen und für die Farben[20]). Es bedeutete ihr eine Hauptauf-

17) Theodor Bohner, Philipp Otto Runge. Frundsberg-Verlag, Berlin 1937. S. 152.

18) Wilh. Heinr. Wackenroder u. L. Tieck, Herzensergießungen und Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, hrsg. von Friedr. von der Leyen. Eugen Diederich Verlag, Jena 1910, S. 269.

19) Oe. II, 554.

20) Vgl. in diesem Zusammenhang Äußerungen Runges wie diese, daß „das

gabe des Künstlers, mit Hilfe des Lichtes dem Bilde atmosphärische Stimmungen zu geben und es auf diese Weise der Natur anzugleichen. Ein Gemälde der Pauline Steinhäuser verbesserte sie einmal dadurch, daß sie mit der Puderquaste eines Malers das Bild wie mit lauter Lichtwölkchen überpuderte. In einem Brief an die Künstlerin schilderte sie ihr den Effekt, den sie dadurch erzielt habe: das harte Grün des Weinlaubes sei gemildert worden und die ganze Darstellung sei dadurch mehr verbunden, sie sei nicht mehr so getrennt durch die Farben; die Burg im Hintergrund habe, eingehüllt in Nebelflöckchen, etwas Traumartiges bekommen; die Sonne aber, die vorher durch die Härte der Farben in ihrer Wirkung zurückgedrängt worden war, sei markanter geworden. Nun erst sei Naturmagie in dem Bild[21]). Ausgangspunkt und Ziel war für Bettina auch hier in der Malerei die Natur mit ihrem ganzen Stimmungsgehalt, ihrem Licht, ihrem Duft. Und so riet sie Pauline Steinhäuser: „ ... malen müssen Sie, aber nicht à la Overbeck. Sondern rein, sonnig, Mark der Natur, Traumdurchwebt, denn alles Gemalte ist geträumtes Leben, und alle Heiligen müssen davor zurückstehen und müssen der göttlichen Phantasie den Vorrang lassen"[22]).

Es ist bezeichnend für Bettina, daß sie Overbeck und die Nazarenische Malerei ablehnte. Ausgangspunkt und Aufgabe der Malerei war für die Nazarener nicht die Natur und die Stimmung, die sie in ihnen auslöste, sondern die Bibel und die Heiligenlegende. Im Zentrum stand für sie der Glaube an die Heilsgeschichte, als deren Diener sie sich fühlten. Sie ahmten den altdeutschen Meistern nach, aber was bei diesen selbstverständlicher Inhalt der Kunst war, wird bei den Nazarenern unnatürliche Gebärde. Ihre religiöse Haltung ist nicht die ungebrochen naive des mittelalterlichen Malers, vielmehr Flucht des Romantikers aus dem Herumirren im Grenzenlosen, Ungesicherten in den Schoß der Kirche, in Glauben, der vom Zweifel befreit. Solche Haltung war Bettina, auch an ihrem Bruder Clemens, unverständlich. Ihr, die keine Sicherung suchte, weil sie sich geborgen fand in der allumfangenden Natur und sich getragen wußte in der Liebe zum Geist, ihr mußte die mönchisch demütige,

ewige Licht im Anfange alle Kreatur und alle Farbe erzeugte, daß es sich selbst erschaute in seiner innersten Herrlichkeit". Bohner, Runge (a. a. O.), S. 151.

21) a. a. O. S. 100 f.

22) Ebd. S. 102.

unerlebte Malerei der Nazarener, die im Auftrag einer religiösen Gemeinschaft schufen und ihr die eigene Persönlichkeit opferten, fremd bleiben. Für sie war einziger Auftraggeber des Künstlers der Geist, der im Innern lebt und seinen Niederschlag sucht im Werk, wie Gottes Geist sich in der Schöpfung der Natur manifestiert. Der Maler soll nicht illustrieren, wie der Nazarener Legende und Historie illustriert, sondern er soll ins Bild bannen, was er in der Phantasie erschaut. Die Wiedergabe „geträumten Lebens" der Phantasie ist von höherer Wahrheit als die historisch getreue Illustration. Im „Ilius Pamphilius" begegnete Bettina dem Vorwurf, das Phantasiegeborene sei Lüge, und in warmer Verteidigung der Phantasie geriet sie unwillkürlich in rhythmisch gehobene Sprache: „— Sage! — ist sie Dir noch Lüge? — bloß weil Du gestern was aussprachst, was Dir heut' nicht mehr im Busen anschlägt? — Nein! alle Wolkenzüge schreiben Gottes Weisheit in den Aether, kommt der Wind, zerstreut sie wieder, sind sie dennoch dagewesen, und das Auge, das sie gesehen, gibt von jenen Wolkenbildern Zeugnis, daß sie ewig seien"[23]). — Wie die Wolkengebilde Wirklichkeit gewinnen im menschlichen Auge, das in ihnen das Wehen des göttlichen Geistes erblickt, so streben im Kunstwerk die wechselnden Ideen der Phantasie in die Erscheinung als Zeugnis ihrer Ewigkeit.

Kunst wird empfangen vom Geist, nicht vom Dogma oder Programm. Nicht der erzählende Inhalt ist das Entscheidende der künstlerischen Gestaltung, sondern daß sie Zeugnis ablege von der Ergriffenheit des Künstlers durch den Genius. Der Apoll von Cassel, der Bettina so tief beeindruckte, sagt über das Wesen des Göttlichen mehr aus als eine Christusdarstellung der Nazarener. „Wenn die Göttlichkeit, die in einem solchen Kunstwerk liegt, ins Leben der Menschen gerät, daß sie sich ausdrückt, darstellt wie ein Blitz, der die Welt erleuchtet und verblendet, so muß man lieben; ja, ich stelle mir oft nicht anders vor, wie daß die göttlichen Kräfte, die manchmal im menschlichen Leben erscheinen, wie Liebe, selger Enthusiasmus, Hoffnung und Dichtung, ja selbst Stellungen und Gebärden in Unschuld und Feuer, all von diesen Steinen ausging, kalt in der Berührung, ewig warm in der Form"[24]). Der Künstler, der

23) Oe. V, 399.

24) Reinhold Steig, Achim von Arnim und Bettina Brentano, Stuttgart und Berlin 1913; Bettina an Achim von Arnim, Frankfurt a. M., 3. Juni 1806, S. 28 f.

vom göttlichen Geist getroffen wurde, hat die Macht, dem toten Stein warmes Leben einzuhauchen. Diese Wärme macht in dem Menschen, der sich dem Kunstwerk hinzugeben vermag, göttliche Kräfte wie Liebe und Enthusiasmus frei. Kunst bedeutete für Bettina kein Ausfüllen von leeren Stunden, sondern eine auf das ganze Leben einwirkende, das ganze Leben verwandelnde Macht. Das Kunstwerk hat Appellcharakter. Es will nicht unterhalten, sondern aufrufen. Von der Briefstelle, in der Bettina ihrer Ergriffenheit durch die Statue des Apoll Ausdruck gibt, gehen geheime Verbindungslinien bis zu jenem Gedicht Rilkes, das vom Anspruch und Aufruf eines archaischen Torsos Apollos kündet:

„ ..... denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern"[25]).

4.

ARCHITEKTUR.

In Bettinas Schriften finden sich nur einige wenige Äußerungen über Architektur, und da die vorliegende Arbeit nur Bettinas eigene Aussprüche über Kunst interpretieren will, kann sie nicht mehr als eine leise Andeutung ihrer Architekturanschauung geben. Die Spärlichkeit ihrer Äußerungen über dies Thema ist mehr zufällig; man darf daraus nicht auf mangelndes Interesse diesem Gebiet gegenüber schließen. Es ist bekannt, daß Schinkel mit ihr über seine Baupläne sprach, zu denen sie hie und da Ideen beisteuerte[1]). Und auch mit Engelhard aus Cassel, dem Urbild des Architekten der „Wahlverwandtschaften[2]), unterhielt sie sich viel über architektonische Fragen und regte ihn an zum Plan eines Landhauses für Goethe[3]).

Wenn Bettina ein Bauwerk besichtigte, dann achtete sie weniger auf die Einzelheiten, sondern mehr auf die Proportionen, in denen die einzelnen Teile zueinander stehen, auf ihren Zusammenklang,

25) Rainer Maria Rilke, Gesammelte Werke (a. a. O.) III, 117.

1) Conrad Alberti, Bettina von Arnim; Verlag O. Wigand, 1885, S. 45 f.

2) Reinhold Steig, Daniel Engelhard; Jahrbuch des Freien deutschen Hochstiftes 1912.

3) Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe. Neu hrsg. nach Reinhold Steig von Fritz Bergemann 1927, S. 52.

auf das Sicheinfügen in die Landschaft und die Stimmung, die sie in dem Raum überkam; wie sie sich auch ein Musikstück nicht in seine einzelnen Phasen zerlegte, es nicht „verstehen", sondern den Zusammenklang seiner Harmonien in sich nacherleben wollte. Als sie mit ihren Verwandten einst den Kölner Dom besichtigte, da examinierten die anderen den ganzen Kirchbau bis in alle Einzelheiten, ließen sich alle Monumente und Merkwürdigkeiten zeigen. Bettina aber kletterte indessen im Bauwerk herum und landete schließlich in einer gotischen Rose. Dies war der „Standpunkt", von dem aus sie die Kirche auf sich einwirken ließ. Bettina liebte solche absonderlichen Standpunkte: so komponierte sie am liebsten auf dem Dach des Taubenschlags; wenn sie ihrer Freundin Günderode vorlas, kletterte sie auf eine Silberpappel vor deren Fenster, und bei jedem neuen Kapitel erstieg sie einen höheren Ast[4]); und in der Beschreibung ihres Goethedenkmals heißt es von der kleinen Psyche, die vor Goethe steht, „ihr Füßchen findet keinen anderen Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standpunkt erklettern"[5]). Ihre Perspektive unterschied sich immer von derjenigen ihrer Umgebung, welcher ihre Aussprüche deshalb oft bizarr erschienen, weil sie von einem gänzlich anderen Blickpunkt ausgesagt sind. Von diesem Blickpunkt aus sah sie aber häufig mehr als die andern. So ging es ihr auch in ihrer gotischen Rose. Von hier aus betrachtete sie nicht nur Gebälk, Gesims, Bögen, Türme usw. Sondern in eins damit sah sie, wie die Abendsonne die bunten Fensterscheiben auf dem Boden abmalt, wie die Kirche in den glühenden Abendhimmel hinaufragt, wie die Schwalben tausend Nester ins Gesims bauten und nun zu Abend alle zwitschernd heimkehren, wie der Rhein vorbeifließt und einzelne sich blähende Segel trägt, und wie jenseits des Rheins eine Deutzer Kirche mit von innen erleuchteten Fenstern und mit Glockengeläut herübergrüßt[6]). Dies alles bezog sie in ihr Blickfeld ein, und dies Blickfeld war der Rahmen, in den sie das Bauwerk hineinstellte. Sie ließ es auf sich einwirken im Zusammenhang mit der Landschaft, als sei es selbst ein Stück Natur.

Wir erinnern uns bei dieser Schilderung an das Denkmal, das

4) Oe. III, 88.
5) Oe. III, 555.
6) Oe. III, 66 f.

Goethe den Manen des Erwin von Steinbach widmete. Auch ihm erschien das Münster im Zusammenklang mit dem Glanz der Morgensonne und den Vögeln, die in dem Gebälk ihre Wohnung haben: „Ich versank in teilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet er (der Dom) im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen". Und etwas weiter oben sagt er, der Dom sei bis in den kleinsten Teil notwendig schön, wie Bäume Gottes. Die notwendige naturhafte Schönheit und die Einheit, welche die verschiedensten Teile zu einem edlen Zweck zusammenschließt, waren es, von denen auch Bettina in gotischen Räumen zutiefst beeindruckt wurde. Hinzu kommt, daß ein solcher Raum eine läuternde sittliche Wirkung auf sie ausübte, ähnlich der Musik. Wie eine Symphonie von Ichsucht und Kleinlichkeit reinigen kann, so wird man auch in einem Bauwerk, an dem unzählige Menschen mitwirkten, und zu dessen Vollendung die widerstrebendsten Materialien verwendet wurden, befreit von allen selbstsüchtigen Trieben. Und wie von den Wellen der Musik die niedrigen Regungen hinweggespült werden, so wird auch alle Leidenschaft gereinigt in der himmelanstrebenden Höhe eines gotischen Domes. „ ... unendlich edel, tragen die schlanken Säulen eines gotischen Tempels frei und heilig das Gewölb so hoch, daß die Engel des Himmels drin wohnen mögen. Was befällt uns, wenn wir in die Mauern eintreten, die nicht mehr dem Irdischen frönen, wo Einheit herrscht, alles sich zu einem Zweck edel wendet, um alle Leidenschaft, alles Drückende der Menschen wegzunehmen, zu entwirren, zu trösten"[7]).

7) Bettina an Jacobi. Rudolf Zoeppritz, aus Jacobis Nachlaß. Leipzig 1869. 2. Bd. S. 29.

Vierter Teil.

DAS WESEN DER KUNST.

Das zuletzt angeführte Zitat legt Bettinas Vorstellungen von der Auswirkung der Kunst in nuce dar. Die Kunst enthebt den Menschen allem irdischen Verhaftetsein. In unbefriedigter geängstigter Stimmung konnte Bettina — um nur ein Beispiel zu nennen — plötzlich der große Anfangsmonolog der Iphigenie in den Sinn kommen, den sie in steigender Begeisterung vor sich hindeklamierte, bis sie sich von ihm getragen fühlte, „wie in einer Wolke gebettet aufwärts schwebend"[1]). Alles unbefriedigte Begehren, alle Schmerzen lösten sich auf, und sie fand sich durch die Vermittlung der Kunst in einer höheren Welt wieder. In einem Briefentwurf an Engelhard sagte sie ausdrücklich: „wie froh empfand ich oft in Momenten, daß ich durch meine — nicht einmal ausübende — Liebe zu ihr (der Kunst) fähig war, allem Schicksal entrinnen zu können"[2]). Hier enthüllt sich ein gewisser Unterschied zu der Kunstauffassung unserer Zeit. Die heutige Zeit tritt mit bestimmten Forderungen an die Kunst heran. Sie erwartet von ihrer Einwirkung auf den Menschen gestählte Kraft im Lebenskampf, Verherrlichung von erstrebenswerten Zielen, Ausschmückung des Daseins, Erholung in Mußestunden, Erlebnis, das eine Gemeinschaft verbindet.

Für Bettina aber wie für die Romantik besaß Kunst keinen Funktionscharakter im Rahmen der Anforderungen, die das Diesseits stellt. Wenn oben gesagt wurde, daß Kunst für Bettina eine auf das Leben einwirkende Macht hatte, so ist mit dem Leben hier nicht so sehr das alltägliche gemeint, sondern das Leben im Geist. Kunst war für den Romantiker keine Kraftquelle, die für die Aufgaben des täglichen Lebens kräftigt, vielmehr bedeutete sie ihm eine Zuflucht vor den drückenden Lasten des Daseins, einen Weg zur Erlösung von der Welt. In allen Äußerungen des Romantikers über die Kunst klingt ihr religiöser Charakter an, religio im wörtlichen

1) Oe. IV, 169 f.

2) Konzept eines Briefes an Daniel Engelhard. Reinhold Steig, Daniel Engelhard, der Architekt der „Wahlverwandtschaften", a. a. O. S. 299.

Sinne genommen. Denn sie verbindet Sinnliches mit Übersinnlichem, sie vermag es, Kräfte zu vereinigen, die sonst auf immer getrennt sind. Darum ist sie auch „dem Philosophen das Höchste", wie Schelling sagt, „weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß"[3]). Kunst ist ein Bindeglied zwischen Menschlichem und Göttlichem. Sie ist nur möglich, weil diese Trennung besteht. Einst, wenn sie sich wieder zur Einheit zusammenschließen wird, wird die Kunst überflüssig sein, weil es dann nichts mehr zu vermitteln gibt. Aus dieser Mittlerrolle heraus erklärt sich ein Ausspruch Runges, der zunächst aus dem Mund eines Künstlers befremdend klingen könnte: „Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe, denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen[4]).

Es ist dem Menschen versagt, das Göttliche direkt zu fassen und zu begreifen. So weiß es auch der Mythos: wo immer Gott die Menschheit aufsucht, da muß er sich in irdische greifbare Gestalt hüllen, um aufgenommen zu werden. In der Kunst hat sich der göttliche Geist einen Leib geschaffen, von dem aus er sich offenbart. „Eine Kunst erwerben, heißt dem Genius einen sinnlichen Leib geben"[5]). „Der Leib ist die Kunst, — sie ist die sinnliche Natur, ins Leben des Geistes erzeugt"[6]). „Alles Erzeugnis der Kunst ist Symbol der Offenbarung"[7]). Für den Romantiker ist das Kunstwerk eine Hieroglyphe, hinter deren verschiedenen, oft rätselhaften Zeichen sich der göttliche Geist verbirgt. „Die Kunst redet durch Bilder der Menschen, und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußeren nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewunderungswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird"[8]). Da diese

3) Schelling, Sämtl. Werke (a. a. O.) III, 628.
4) Zitiert nach Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, S. 354.
5) Oe. IV, 83.
6) Oe. III, 536.
7) Oe. III, 532.
8) W. H. Wackenroder, Herzensergießungen, (a. a. O.) S. 67.

Hieroglyphenschrift vom göttlichen Geist diktiert wird, kann ein Kunstwerk nicht vom Künstler erfunden werden, er kann es nur finden in sich und das Gefundene zutage fördern. Das Hervortreten des inneren Menschen ans Licht ist die Kunst. Kunst ist nicht erlernbar und nicht erfahrbar, sondern der Künstler wird zu ihr getrieben, bezwungen von einer höheren Gewalt; die künstlerische Produktion wird hervorgerufen durch ein pati deum. Niemals ist sie ein Anwenden von Regeln, von Begriffen, von überkommenen Erfahrungen. „Die Maler malen ja alle daneben und nicht das, was ihnen wieder Geist gibt. Der Künstler muß ja etwas hervorbringen, was ihn wieder erzeugt, sonst ist's aus mit der Ewigkeit. Der Musiker komponiert ja falsch und wenn er noch so sehr den Generalbaß reitet, gerade deswegen; er spielt ja Menschensatzung und nicht Überirdisches. — Der Sänger singt ja falsch, und wenn er noch so rein trifft, er trifft ja die Seele, das Gefühl dessen nicht, der Geist hat und auf höhere Berührung wartet"[9]).

Da Kunstwerke nicht nach Menschensatzung entstehen, sind sie auch nicht mit Maßstäben zu messen, die Menschen aufgestellt haben. Darum sind Kunstwerke nicht zu erreichen mit verstandesmäßiger Kritik, die sich an Mustern geschult hat. Der Romantiker, für den Kunst Offenbarungscharakter trägt, kennt bei ihrer Beurteilung keine objektive Norm. Er weiß, daß nur liebevolle hingebende Einfühlung gerecht sein kann gegen sie. Das Gefühl ist oberster Gerichtshof über die Kunst.

Freilich könnte hier die Gefahr eines ungehemmten Subjektivismus auftauchen, und viele Romantiker sind ihr auch oftmals unterlegen. Aber gerade Bettinas Kunsterfassung ist beispielhaft dafür, wie glücklich man vom Gefühl geleitet werden kann. Sie hat ja nicht wahllos unbestimmten Gefühlsregungen nachgegeben. Auch für sie gibt es ein Kriterium für die Echtheit eines Kunstwerks, nämlich das Echo, das der erzeugende Geist in dem Geiste des aufnehmenden Menschen hervorruft. Ein Werk, das entstanden ist durch Anwendung von Kunstgriffen, durch Nachahmung von vorbildlichen Mustern, wird nie, sei es noch so gekonnt, Begeisterung erwecken. Dasjenige aber, welches geboren wurde in der Beziehung zum

9) Oe. I, 380.

Genius, welches vom erlebten Leben des Künstlers Zeugnis gibt und von seinem Wissen um letzte Dinge, das wird Widerhall finden im Menschen und wird sich dadurch als wahre Kunst erweisen. Wenn es aus Begeisterung seinen Anfang nimmt — enthusiasmus est principium artis et scientiae[10]) — wird es ebensolche Begeisterung wachrufen.

Aus der Wichtigkeit, die der Wirkung des Kunstwerkes auf das aufnehmende Gemüt zukommt, erklärt sich ein Ausspruch Bettinas, daß der auffassende Geist an den Offenbarungen der Kunst oft mehr teil habe, als der erzeugende[11]). Dieser ist oft nur ausführendes Organ, welches eine ihm selbst unbewußte Hieroglyphenschrift niederschreibt und so dem inneren Andrang des Genius gehorcht; jener aber entziffert diese Schrift, er vernimmt in ihr die Sprache einer höheren Welt und entspricht ihr; und in diesem Vernehmen und Entsprechen vollendet sich allererst das Kunstwerk. So vollendet sich auch die Natur — wir sahen es oben — erst in der Seele des Menschen, der ihr entgegenkommt; wie Bettina ja überhaupt, und mit ihr die Romantiker, mannigfache Parallelen zieht zwischen Natur und Kunst. Auch die Natur verkündet den göttlichen Geist in geheimnisvollen Chiffren, auch sie wirkt lebenerregend auf den, der sie zu enträtseln vermag.

Aber nicht erschöpft sich in solchen Parallelen das Verhältnis zwischen Natur und Kunst, beide sind unlöslich verknüpft durch wechselseitiges Geben und Empfangen. Der Künstler ist der Natur gegenüber Schüler und zugleich Erlöser. Schüler ist er nicht in der Art, daß er die äußeren Formen der Natur einfach abschreibt und nachahmt, sondern in ständiger Versenkung in die Natur schult er all seine Sinne und macht sie hellhörig für den schöpferischen Geist, der in ihr wirkt. In einem Brief an Goethe erzählt Bettina, sie habe gehäufte Korrespondenzen mit „jungen Aufschößlingen der Kunst", angehenden Architekten, Komponisten, Kupferstechern, und fährt fort: „allen diesen Menschen sprech' ich nun in verschiedener Art Trost zu und ist mir eine angenehme Würde, als ihr kleines Orakel von ihnen beraten zu werden, ich lehre sie nun ihre fünf Sinne ver-

10) Friedr. Schlegel vor der Jenenser Fakultät 14. 3. 1801. Caroline. Briefe aus der Frühromantik Bd. II. Insel-Verlag Leipzig 1913. S. 584.
11) Oe. III, 532.

stehen; wie daß aller Dinge Wesen in ihnen fliegt und kriecht, wie Duft der Lüfte, wie Kraft der Erde, wie Drang der Wässer und Farben des Feuers in ihnen leben und arbeiten, wie die wahre Ästhetik im hellen Spiegel der Schöpfung liege, wie Reif, Tau und Nebel, Regenbogen, Wind, Schnee, Hagel, Donner und die drohenden Kometen, die Nordscheine usw. einen ganz anderen Geist herbeiziehen. Der Gott, der den Winden Flügel anbindet, der wird sie ihrem Geist auch anbinden"[12]). Durch die Versenkung in das All wird die Schöpferkraft des Künstlers befruchtet zum eigenen Werk, in welchem die Natur nicht abgeschildert erscheint, sondern in verwandelter, durch den Geist des Menschen beseelter Gestalt. „Man könnte die Kunst definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur"[13]). Durch diese Metamorphose, welche die Natur in der Seele des Künstlers durchmacht, wird sie von ihrer Kreatürlichkeit befreit und in den Urzustand erlöst. Und so bekannte Bettina: „Die Kunst ist Heiligung der sinnlichen Natur, hiermit sag' ich alles, was ich von ihr weiß"[14]).

Wenn man von der wechselseitigen Erhellung von Natur und Kunst spricht, darf nicht vergessen werden, welche Rolle hierbei der Begriff des Schönen spielt. Für Bettina tritt das Schöne gleichermaßen in Natur und Kunst in die Erscheinung: „ ... ich hab' bis heute immer in der Schönheit, wo sie sich mir zeigte, eine nahe Verwandtschaft gefühlt, in Bildern, in Statuen, in Gegenden, in schlanken Bäumen"[15]). Sie erzählt an der gleichen Stelle im „Buch der Liebe", daß der Gesang einer Nachtigall ihr Aufschlüsse gegeben habe über das Wesen des Schönen, daß nämlich alles, was über das Irdische erhebt, Schönheit erzeugt. Sie fühlte, wie der Nachtigallengesang sie nächtlich verschönte, und ebenso geschah es ihr durch ein goethisches Gedicht, beide entrückten sie aus der Wirklichkeit in das Reich des Geistes. Denn Schönheit ist immer etwas Jenseitiges. Sie ist nicht zu erfassen durch Messung von Proportionen und nicht zu bannen in die Grenzen von Gesetzen. Sie kann nicht be-

12) Oe. III, 405 f.
13) Über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur, 1808. A. W. Schlegels sämtl. Werke, hrsg. von Böcking, 9. Bd. S. 308.
14) Oe. III, 531.
15) Oe. IV, 74.

wiesen werden, sondern sie leuchtet unmittelbar ein. „Sie befreit vom Buchstaben, denn sie ist Geist“[16]). Die Harmonie des Geistes nimmt in der Kunst sichtbare Gestalt an, und die Schönheit in der Form wird für den Menschen zum Propheten des Unsichtbaren. Das Schöne liefert in sich den Beweis für das Wirken eines höchsten Wesens.

Da so die äußere Schönheit ein Ausdruck der inneren ist, faßt sie auch den Begriff des Edlen in sich. Von solcher Schönheit sagt Schelling[17]), sie ginge aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmut hervor. Solche Schönheit hatte Bettina im Sinne, wenn sie sagte, daß alle Schönheit erzieht, und daß der menschliche Geist, der diese Schönheit erfaßt, hierdurch zu höherem Aufschwung kommt[18]). Dem jungen Schriftsteller Philipp Nathusius schrieb sie, daß jeder Mensch eine ursprüngliche Schönheitsanlage in sich trage[19]). Jeder besitzt die Fähigkeit, das Schöne zu erkennen, und den Trieb, dem Schönen zu huldigen. Wer diesem instinktmäßigen Trieb folgt, der lebt in Harmonie mit seinem Genius, denn Schönheit ist ja selbst Harmonie, Übereinstimmung von Geist und Leib. Darum die erzieherische Wirkung des Schönen in der Kunst, daß es uns hinweist auf diesen Einklang und uns damit die höhere Einheit in uns selbst erkennen lehrt. Ein Kunstwerk, dessen Gestalt keine andere Aufgabe hat, als den Sinn, der hinter ihr steht, rein auszusprechen, das wird durch seine Schönheit auf uns einwirken, daß auch wir keinen andern Ehrgeiz haben, als unser Selbst zur Harmonie zu bringen, d. h. all unser Handeln mit unseren innersten Anlagen übereinstimmen zu lassen. Jedes schöne Kunstwerk ward für Bettina ein immer neuer Antrieb, ihrem Genius zu lauschen, die eigenen Kräfte zu entfalten, und sich von keiner Stimme der äußeren Welt davon abbringen zu lassen. Jeder Hinblick auf ein Kunstwerk führt zum Einblick in unser Inneres, jedes Kunstverständnis zum Verstehen unserer selbst. Denn „die Kunst ist der Spiegel der innersten Seele“[20]). Das, was „durch das Laby-

16) Oe. IV, 75.
17) Fr. W. J. von Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, 1807; sämtl. Werke, Cotta-Verlag 1860, Stuttgart und Augsburg, S. 315.
18) Oe. IV, 75.
19) Oe. V, 328.
20) Oe. IV, 73.

rinth der Brust wandelt in der Nacht", das intuitive Wissen um letzte Dinge, die nicht zu fassen sind mit unsrer Begriffssprache, das hebt der Künstler aus dem Dunkel der Seele in lichtende Anschauung. Das Kunstwerk sagt das dem Verstand Verborgene durch geheimnisvolle Zeichenschrift aus in Worten, Tönen oder Bildern, und wer Ohren hat zu hören, der enträtselt sich aus diesen Hieroglyphen das „ewig Ungenannte".

Schluß.

Es ergab sich im Verlauf dieser Arbeit, daß Bettinas Kunstempfinden im Wesentlichen mit dem der Romantik übereinstimmte. Was sie aber von einer großen Zahl der Romantiker unterscheidet, ist die Unbeirrbarkeit, mit der sie der Stimme des Genius lauschte, der unerschütterliche Glaube, daß er zu der Wahrheit führt, die höher ist als alle Vernunft. Die Romantiker waren zumeist nicht von solchem völligen Vertrauen in die Führung des Genius beseelt; sie konnten plötzlich Angst bekommen vor der Stimme in der eigenen Brust, und diese Angst ließ sie außerhalb ihrer selbst nach einem Halt suchen. So flüchteten viele, unter ihnen Bettinas Bruder Clemens, in die engen Bindungen der Kirche und verleugneten von dort aus ihre früheren künstlerischen Eingebungen. Freilich verlangte auch Bettina ihr ganzes Leben lang nach einer Stütze, an der sie sich halten könne, sei es nun Goethe, Frau Aja, Arnim, die Günderode oder wer immer. Aber solches Streben nach einer Stütze ist bei ihr nicht zu verstehen im Sinne des Verlangens nach Sicherung, nach fester Bindung. Der andere, dem sie sich hinneigte, war ihr nurmehr ein Medium, um durch ihn zu ihrem eigensten Sein zu finden. Sie bedurfte des Einflusses eines verehrten Menschen, um wissend zu werden über sich selbst. Sie lehnte sich an, aber niemals band sie sich fest. Niemals ordnete sie sich einer Macht außerhalb ihrer selbst so bedingungslos unter, wie Clemens dies tat. Ein schönes Beispiel dafür ist ihr Eintreten für Beethoven zur Zeit ihrer stärksten Hinneigung zu Goethe. Hätte sie sich Goethe völlig unterworfen, seine Anschauungen zum Maßstab der ihrigen genommen, dann hätte sie über Beethoven schweigen müssen. Aber was sie in ihrem Innern als wahr erkannt hatte, übertönte die Stimme des großen Freundes. „Wenn ich die eigene Stimme schweigen heiß' und einer fremden folge, dann bin ich nicht mehr in eigner Macht

und muß mir's aufbürden lassen, daß ich aus Rücksichten mein besseres Selbst verwerfe"[1]).

Weil sie sich niemals so fest an eine Bindung verlor, daß sie sich nicht aus eigener Kraft wieder hätte lösen können, trafen sie die vielen Verluste, welche sie erlitt — sie überlebte fast alle, die ihr nahe standen — wohl tief, aber nicht tödlich. Im Vertrauen auf ihre eigne Natur überwand sie das Schwere, das sie von außen traf. So widerstand auch ihre an sich zarte Konstitution dem Angriff von Krankheiten; unzählige Male pflegte sie Kranke voll Hingabe und Ausdauer, sie scheute nicht vor den Cholerabaracken zurück, und aus jeder Krankenpflege ging sie ungeschwächt hervor. Die Unerschrockenheit, mit der sie die Angriffe von außen besiegte, gründeten in dem Vertrauen auf die Kräfte, die in ihr lagen. Hermann Grimm, Bettinas Schwiegersohn, berichtete von ihr: „Bettina war nie krank, nie, bis auf die allerletzten Lebensjahre, auch nur leidend, nicht einmal besser oder schlechter aufgelegt, was doch sonst das allgemeine Los ist. Es lag etwas Siegreiches in ihr"[2]).

Diese ihre Anlage, daß es ihr ein wenig mangelte an dem, „was doch sonst das allgemeine Los ist", trug mit dazu bei, daß man ihr Wesen als ein unirdisches bezeichnete, daß man sie gern mit Naturgeistern verglich. Und wohl läßt eine gewisse Schwerelosigkeit in ihrem ganzen Sein und Denken an Geister der Luft gemahnen. Das drückte sich schon in ihrem äußeren Gehaben aus. Nach den Erzählungen ihrer Zeitgenossen war sie eher auf Bäumen, Dächern, Ofen und Fensterbrett zu finden, als auf dem Stuhl. Dieselbe Schwerelosigkeit eignete ihr im Geist. Ihre Ideenverbindungen kannten keine logische Fessel. Ihre Gedanken kamen und gingen wie im flüchtigen Tanz. Ihre Eingebungen schienen ihr von einem tanzenden Genius eingeflüstert[3]). Und wir erinnern uns hierbei an Nietzsches Wort vom Tanz in unserem Geist und an seine Klage, daß man das Denken nur als schwer und erst nehmen kenne, nicht als etwas Leichtes, Göttliches, dem Tanz und Übermut verwandtes. Bettinas Ausspruch: „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre

1) Oe. II, 429.
2) Hermann Grimm, Bettina von Arnim. Goethe-Jahrbuch I. Bd. 1880, S. 2.
3) Oe. II, 164 f.

und die andern nicht. Alle schreien, ich soll ruhig werden, und Du auch, aber vor Tanzlust hört meine Seele nicht auf Euch, und wenn der Tanz aus wär', dann wär's aus mit mir"[4]) —, dieser dithyrambische Ausruf klingt wie eine Vorstufe zu Nietzsches Tanzlied „An den Mistral". Als Bettina dem Gastspiel einer spanischen Tänzerin zuschaute, schien ihr deren graziöser Tanz beispielhaft zu sein für alle Kunst. Wie diese junge Tänzerin mit anmutigen Gebärden den Takt und den Sinn der Musik ausdrückte, so regen sich in der Kunst die Glieder des Geistes nach den Gesetzen einer himmlischen Harmonie[5]).

Wo immer Bettina der Harmonie begegnete — sei es in Kunst und Natur oder im Einklang eines großen Menschen mit seinem Genius — gab sie sich ihrem beglückenden Einfluß hin: „Ich hab' Musik lieb, sie ist mir wert wie das Leben, sie kann mich erfüllen; so auch die freie Natur, der Sommer draußen, wo keine Menschenhände gearbeitet haben, sondern nur Gottes Hand sichtbar ist; so auch Goethe ..."[6]).

Alle Niederschriften Bettinas wollen im Grunde nichts anderes sein als Ausdruck solcher Erfülltheit, Ausdruck des Ergriffenseins vom Unbegreiflichen. So gleichen sie alle ein wenig dem „Lobgesang", von dem Stefan George im „Siebenten Ring" spricht[7]):

„Hegt den wahn nicht: mehr zu lernen
Als aus staunen überschwang
Holden blumen hohen sternen
EINEN sonnigen lobgesang."

---

4) Oe. I, 83.
5) Oe. III, 185.
6) Bettina an Arnim, Januar 1808. Reinhold Steig, A. von Arnim und die ihm nahestanden, II. Bd. S. 76.
7) Stefan George, Der Siebente Ring. Georg Bondi. Berlin 1922. S. 153.

Literatur.

Conrad Alberti, Bettina v. Arnim. Erinnerungsblatt zu ihrem 100. Geburtstag. Leipzig 1885.

Fritz Bergemann, Neues von und über Bettina; Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Leipzig 1922.

Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe. Auf Grund des von Reinhold Steig bearbeiteten handschriftlichen Nachlasses neu hrsg. von Fritz Bergemann. Insel-Verlag Leipzig 1927.

A. F. Bernhardi, Sprachlehre, 2. Teil. 1803.

Caroline, Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz herausgegeben von Erich Schmidt. Insel-Verlag Leipzig 1913.

Moritz Carriere, Lebensbilder. Gesammelte Werke Bd. 12, Leipzig 1890.

Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig 1831.

Deutsche Rundschau, August 1892.

Wilhelm Frels, Bettina v. Arnims Königsbuch. Dissertation, Rostock, Schwerin 1902.

C. D. Friedrich, Bekenntnisse, hrsg. von K. K. Eberlein. Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1924.

Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm IV. und Bettina, veröffentlicht von Ludwig Geiger. Rütten und Loening, Frankfurt a. M. 1902.

Hermann Grimm, Bettinas letzter Besuch bei Goethe. Deutsche Rundschau 1896, Bd. 87.

— Goethe, Minna Herzlieb und Bettina Brentano. Preußische Jahrbücher 1872, Bd. 30.

— Bettina v. Arnim. Goethe-Jahrbuch 1880, Bd. I.

— Fünfzehn Essays. Dritte Folge. Berlin 1882.

— Bettinas Goethestatue in Weimar. Deutsche Rundschau 1889, Bd. 60.

Joseph Görres, Charakteristiken und Kritiken. Hrsg. von Franz Schultz. Kommissions-Verlag und Druck von J. P. Bachem. Köln 1902.

Guido Görres, Bettina v. Arnim und Clemens Brentano. Historisch-politische Blätter 1845, XV.

Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Oktober 1839 (Nr. 254—259).

E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von C. G. Maaßen. 1. Bd. München und Leipzig bei Georg Müller 1908.

Karl Joël, Nietzsche und die Romantik. Jena und Leipzig 1831.

Karl Mar. Kertbeny (Benkert), Silhouetten und Reliquien. Erinnerungen an Albach, Bettina usw. Wien und Leipzig 1861.

Max Koch, Arnim, Clemens und Bettina Brentano, J. Görres. Stuttgart 1893.

A. Kohut, Briefe Adolf Stahrs an Varnhagen v. Ense und Bettina v. Arnim. Nord und Süd. 1907.

G. v. Loeper, Briefe Goethes an Sophie v. La Roche und Bettina Brentano. Berlin 1879.

— Allgemeine deutsche Bibliographie II.

Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt; herausgegeben von La Mara. Leipzig 1895.
Rudolf Haym, Die romantische Schule. 4. Aufl. Berlin 1920.
Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik. Leipzig 1920.
— Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
Otto Mallon, Ein unbekannter Märchenroman der Bettina v. Arnim. Berlin 1926. Sonderdruck.
— Bettina-Bibliographie „Imprimatur" IV, Hamburg 1931.
Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen. 1788.
Josef Nadler, Die Berliner Romantik. Berlin 1921.
Novalis, Schriften. Hrsg. von P. Kluckhohn. Bibliographisches Institut A.-G. in Leipzig.
Karl Obser, Bettina v. Arnim und ihr Briefwechsel mit Pauline Steinhäuser. Neue Heidelberger Jahrbücher XII. 1903.
Waldemar Oehlke, Bettina v. Arnims Briefromane. Palaestra 41, Mayer und Müller, Berlin 1905.
O. Pfülf, Aus Bettina v. Arnims Briefwechsel. Stimmen aus Maria Laach. 1903.
Kaspar Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge mit mit besonderer Rücksicht auf Goethe. Münster 1836.
Fürst Pücklers Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. von L. Assing. Hamburg 1873, Bd. I.
R. M. Rilke, Malte Laurids Brigge. Gesammelte Werke Bd. V, Insel-Verlag Leipzig 1930.
Erinnerungen des Joh. Nepom. v. Ringseis, hrsg. v. Emilie Ringseis. Regensb. u. Amberg. Verl. Habbel 1886. Bd. 1 u. 3.
Ph. O. Runge, Hinterlassene Schriften. Hrsg. von seinem ältesten Bruder. Verlag von Friedrich Perthes. Hamburg 1840.
F. W. J. v. Schelling, System des transzendentalen Idealismus. Sämtl. Werke. 1. Abteilg. 3. Bd. Verl. Cotta.
Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, 1807.
A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache. Horen 1795.
— Über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur, 1808.
— Der Wettstreit der Sprachen. Athenaeum 1798.
Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, Wien 1882. Verlag von Carl Konegen.
Franz Schultz, Klassik und Romantik der Deutschen. I. Teil. Stuttgart 1935.
— Josef Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik. Berlin 1902. (Palaestra XII.)
— Philipp Otto Runge, ein romantischer Maler. Westermanns Monatshefte. Januar 1902.
Novalis Dichtungen. Herausgegeben von Franz Schultz. Insel-Verlag Leipzig 1937.
Reinhold Steig, Bettinas Besuch bei Goethe 1824. Deutsche Rundschau 1916, Bd. 168.
— Engelhard, der Architekt der Wahlverwandtschaften. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1912.
— Goethe und die Brüder Grimm. Berlin 1892.
Achim von Arnim und die ihm nahestanden; hrsg. v. Reinhold Steig und Hermann Grimm. Stuttgart und Berlin 1913. Bd. 1 und 2.
Alois Stockmann, Die jüngere Romantik. München 1923.
Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1922.
Karl Hans Strobl, Bettina v. Arnim. Bielefeld und Leipzig 1906.
Ludwig Tieck, Kritische Schriften; 4 Bände. Leipzig 1848/52.
K. A. Varnhagen v. Ense, Tagebücher. Bd. 1 und 2. Leipzig 1861.
Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina v. Arnim nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense. Leipzig 1865.

H. Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Hrsg. v. Frd. v. d. Leyen. Jena 1910.
Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt. Handbuch der Literaturwissenschaft.
— Görres Stil und seine Ideenwelt. Euphorion X, 1903.
Wendeler, Briefwechsel Meusebachs mit den Brüdern Grimm.
Aus Schleiermachers Hause, Jugenderinnerungen seines Stiefsohnes Ehrenfried v. Willich. Berlin 1909.
R. Zoeppritz, Aus Jacobis Nachlaß. Bd. II. Leipzig 1869.
Luise Zurlinden, Gedanken Platons in der deutschen Romantik. Walzels Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte N.F. VIII. Heft.
Bettina v. Arnim, Sämtliche Werke. Hrsg. mit Benutzung ungedruckten Materials von Waldemar Oehlke. Berlin. Im Propyläen-Verlag MCMXX.

Lebenslauf.

Am 19. Februar 1913 wurde ich in Metz als Tochter des Pfarrers Friedrich Bansa geboren. 1918, nach dem Tod meines Vaters, zog meine Mutter mit meinen vier Geschwistern und mir nach Frankfurt a. M., wo wir seitdem wohnen. Krankheitshalber holte ich in einem 1½jährigen Privatunterricht das Pensum der drei Grundschulklassen nach. Mit neun Jahren kam ich in die Privatschule „Lyzeum Jost". Dort blieb ich zwei Jahre (vierte Grundschulklasse und Sexta), bis die Schule aufgelöst wurde. Hierauf besuchte ich das „Oberlyzeum Humboldtschule", an dem ich Ostern 1932 die Reifeprüfung ablegte. Anschließend studierte ich an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt a. M. Germanistik, Geschichte und Philosophie. Die vorliegende Dissertation, welche ich unter Herrn Prof. Franz Schultz anfertigte, dem ich für seine wertvolle Anregung und Anteilnahme danke, begann ich im Herbst 1936 und beendete sie im Wintersemester 1937/38.

Frankfurt a. M., den 27. IV. 1938.

Elfriede Bansa.